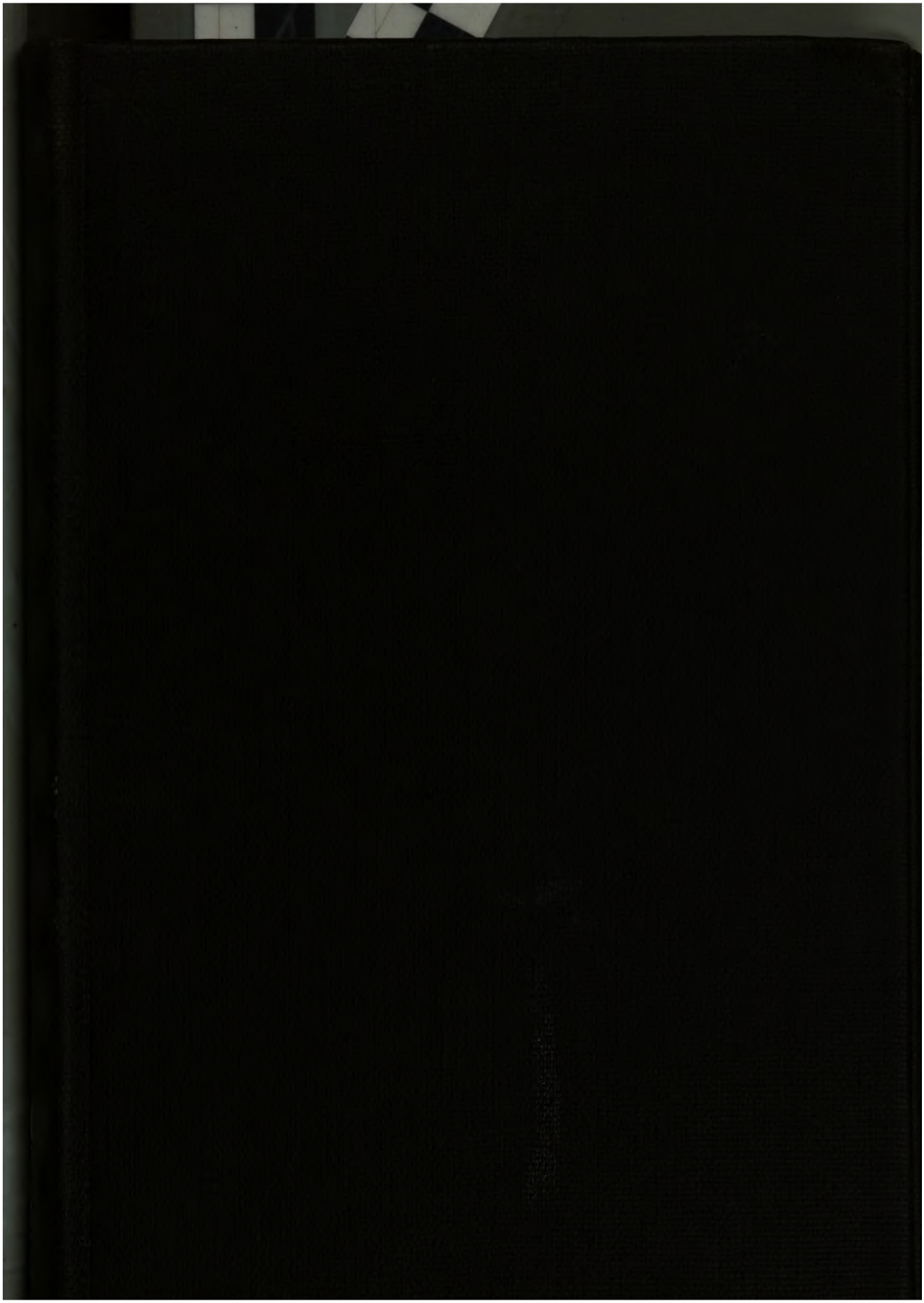

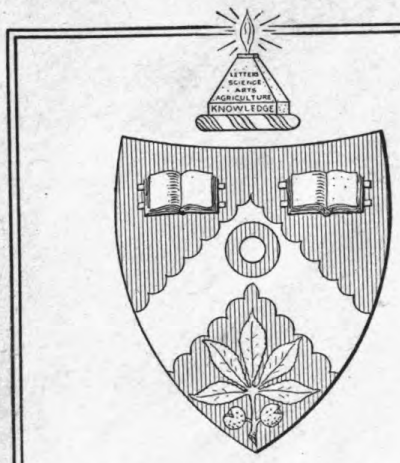

LIBRARY *of the*
OHIO STATE
UNIVERSITY

PN 35
.L9
S3N4

LITTERARHISTORISCHE FORSCHUNGEN.

HERAUSGEGEBEN VON

DR. JOSEF SCHICK, o. ö. PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT MÜNCHEN.

und

DR. M. Frh. v. WALDBERG, a. o. PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT HEIDELBERG.

V. HEFT.

WILLIAM SHAKESPEARES LEHRJAHRE.

JUN 16 1947

LIBRARY OHIO STATE UNIVERSITY

EINE LITTERARHISTORISCHE STUDIE

VON

GREGOR SARRAZIN.

WEIMAR.
VERLAG VON EMIL FELBER.
1897.

Ladenpreis 4,50 M.; Subskriptionspreis 4,— M.

Ankündigung.

Litterarhistorische Forschungen.

Herausgegeben
von
Dr. Joseph Schick,
o. ö. Professor an der Universität München
und
Dr. M. Freiherr v. Waldberg,
a. o. Professor an der Universität Heidelberg.

Die „L. F." sollen eine Sammelstelle für Arbeiten aus dem Gebiete der Litteraturgeschichte sein, die durch ihren Umfang von der Veröffentlichung in Fachzeitschriften ausgeschlossen sind, aber ihres wissenschaftlichen Wertes wegen eine weitere Verbreitung beanspruchen dürfen. In erster Reihe sind Untersuchungen zur germanischen und vergleichenden Litteraturgeschichte in Aussicht genommen, doch sollen auch gelegentlich Forschungen über romanische Litteraturen, Veröffentlichung von Texten, Urkundenpublikationen sowie methodologische Abhandlungen willkommen sein. — Neben den Arbeiten der Fachgenossen, die den Herausgebern zum Abdruck anvertraut werden, sollen besonders die von letzteren angeregten und geförderten Untersuchungen jüngerer Forscher in sorgsamer Auswahl zur Veröffentlichung gelangen.

Die „Litterarhistorischen Forschungen" erscheinen in zwanglosen Heften, von verschiedenem Umfang. Jedes Heft ist einzeln käuflich.

Heft 1. **Machiavelli and the Elisabethan Drama.** Von **Edward Meyer.** 4 M., Subskriptionspreis 3,50 M.

„ 2. **Über Friedrich Nicolais Roman „Sebaldus Nothanker".** Ein Beitrag zur Geschichte der Aufklärung. Von **Richard Schwinger.** 6.— M., Subskriptionspreis 5,20 M.

Fortsetzung Seite 3.

LITTERARHISTORISCHE

FORSCHUNGEN.

HERAUSGEGEBEN

VON

Dr. JOSEF SCHICK,
o. ö. PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT MÜNCHEN.

UND

Dr. M. Frhr. v. WALDBERG,
a. o. PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT HEIDELBERG.

V. HEFT.

GREGOR SARRAZIN,

WILLIAM SHAKESPEARES LEHRJAHRE.

WEIMAR.
VERLAG VON EMIL FELBER.
1897.

WILLIAM SHAKESPEARES LEHRJAHRE.

EINE LITTERARHISTORISCHE STUDIE

VON

GREGOR SARRAZIN.

WEIMAR.
VERLAG VON EMIL FELBER.
1897.

Alle Rechte vorbehalten.

Meiner lieben Schwester Clara.

767791

Vorwort

Die folgenden Stiluntersuchungen sollen zugleich ein Stück der Lebensgeschichte des grossen Dichters bieten. Die Jugenddichtungen Shakespeares werden hier weniger vom ästhetischen, als vom psychologischen Standpunkt aus betrachtet: als Dokumente seines Geisteslebens. Wenn auch in den Geisteswerken eines Dichters sein äusseres Leben sich meist nur wenig und nur mit unsicherer Brechung widerspiegelt, so geht doch daraus sein Bildungsgang, seine Geschmacksentwicklung, bis zu einem gewissen Grade auch sein Interessenkreis, seine Gesinnung und Lebensanschauung, der Wechsel seiner Stimmungen deutlich hervor.

Wenn von früheren Biographen die Jugenddichtungen Shakespeares noch nicht in ausgiebiger Weise verwertet wurden, wenn es wohl gar als unmöglich hingestellt wurde, sie so zu verwerten, so lag das zum grossen Teil daran, dass die Echtheit dieser Dokumente vielfach angezweifelt wurde, und dass die Abfassungszeit meist ungewiss war.

Aus diesem Grunde erschien es nötig, Erörterungen über Echtheit und Abfassungszeit vorauszuschicken, welche diese beiden Punkte sicher stellten. Auch durfte ich nicht versäumen, durch möglichst vollständige Zusammenstellung charakteristischer Stileigentümlichkeiten und Ausdrucksparallelen die gleichartige stilistische Struktur, den engen

Zusammenhang der Dichtungen und die vollkommen organische und stetige Stilentwicklung darzutun. Ferner habe ich mich bemüht, mit möglichster Vollständigkeit alle litterarischen Einwirkungen anderer Dichter, die sich in Shakespeare's Jugendwerken nachweisen lassen, zu verzeichnen.

Eine einfache Sammlung von Parallelstellen giebt meines Erachtens einen objektiveren Beweis für die Echtheit, für die chronologische Reihenfolge, und für litterarische Abhängigkeit, als ästhetische Erörterungen, die doch immer einen mehr oder weniger subjektiven Charakter haben.

Dass ich mehr auf den Stil, als auf Darstellungsweise, Charakterzeichnung und Komposition eingegangen bin, dass ich das Verhältnis Shakespeares zu seinen Quellen mehr nur gestreift habe, rechtfertigt sich nicht nur durch den Umstand, dass die letzteren Punkte schon von anderen Interpreten ausführlich erörtert worden sind, sondern auch durch die Erwägung, dass die Eigenart Shakespeare's, in den Jugenddichtungen wenigstens, besser aus dem Stil als aus der dramatischen Behandlung seines Stoffes zu erkennen ist: Darstellungsweise, Charakterzeichnung, Komposition waren dem Dichter ja durch seine Quellen vielfach vorgezeichnet, besonders wo er ältere Dramen umarbeitete; ausserdem folgte er hier zunächst dem Beispiel und Muster anderer Dramatiker, die schon eine gewisse dramatische Technik und bestimmte Typen ausgebildet hatten.

Der Stil Shakespeare's ist aber, wie ich glaube nachgewiesen zu haben, gleich von den ersten Dichtungen an individuell charakteristisch, obwohl auch darin eine teilweise Einwirkung anderer Dichter sich geltend macht.

Nicht ohne Grund also habe ich statt der gewöhnlichen makroskopischen Betrachtungsweise eine mehr mikroskopische angewendet, welche den einzelnen poetischen Gedanken, das einzelne Bild gleichsam als Zelle des Dichtungsgewebes ins Auge fasst.

Vielleicht tritt auf diese Weise die Besonderheit von Shakespeares Dichtung etwas deutlicher hervor. —

Die Geschichte des Shakespeare-Kultus hat in neuerer Zeit einen tragikomischen Verlauf genommen. Trotz aller Bemühungen vieler geistreicher, feinsinniger und gelehrter Männer, Shakespeare dem modernen Publikum verständlich zu machen, ist dies wenigstens in Bezug auf die Person des Dichters nicht gelungen. Man kann sogar sagen: je populärer Shakespeare wurde, um so mehr ist er zu einer unbekannten Grösse geworden; vielleicht gerade durch die Weihrauchwolken, die man ihm spendete, wurde seine Gestalt wie in einen Nebel eingehüllt.

Es ist für die Popularisierung Shakespeares förderlich, aber auch verhängnisvoll gewesen, dass sie besonders von Gelehrtenstuben und Salons ausging. Der Dichter sollte durchaus möglichst salonfähig gemacht werden, als ein möglichst gebildeter, korrekter, makelloser Gentleman erscheinen; alles Anstössige, allzu Derbe in seinen Dichtungen sollte möglichst getilgt oder abgeschwächt werden. Durch solche idealisierende Retouche, die gerade die charakteristischen Flecken und Male beseitigte, wurde aber das Bild des Dichters allmählich immer undeutlicher, bis zuletzt Gelehrte und Laien an Shakespeare irre wurden.

Der erste Irrtum ging besonders von englischen Gelehrten aus. Sie erkannten mit feinem Stilgefühl, dass manche Dichtungen, die unter Shakespeares Namen überliefert sind, in roherem Geschmack und zugleich in weniger originellem Stil geschrieben sind, auch dass sie mannigfache Anklänge an Dramen anderer Dichter enthalten. Sie schlossen daraus, dass diese Dramen unecht, weil des Dichters nicht würdig wären, ohne genügend in Betracht zu ziehen, dass auch das grösste Dichtergenie sich erst entwickeln muss und, in seinen Anfängen besonders, unter dem Einfluss der Vorgänger steht.

Die zweite, gröbere Verirrung grassiert besonders in

Dilettantenkreisen. Hier wurden kurzweg alle Dichtungen für unecht erklärt, nicht weil sie des Dichters, sondern umgekehrt, weil er ihrer nicht würdig wäre, weil ein Sohn eines ungebildeten Ackerbürgers und Schlächters, ein 'Wilddieb' und Komödiant nicht Werke geschaffen haben könnte, die eine so hohe Bildung und so vornehme Gesinnung verrieten.

Beide so verschiedenartige und so ungleichwertige Irrtümer sind auf dem Boden des Shakespeare-Enthusiasmus erwachsen: bald waren die Werke nicht gut genug für den Dichter, bald der Dichter nicht gut genug für seine Werke.

Der feinere Skeptizismus der Gelehrten war gleichsam die günstige Vorfrucht der Bacon-Theorie. Nachdem gerade jene Jugendwerke dem Dichter abgesprochen waren, welche seine plebejische Herkunft, seine ursprünglich geringe Bildung, seine anfängliche Geschmacksrohheit jedem Unbefangenen dartun, war die Brücke abgebrochen, die von dem Bauernsohn zum grossen Dichter herüberleitete.

Ein dritter Irrtum kam hinzu, ebenfalls aus übertriebener Shakespeare-Verehrung erwachsen, ebenfalls von Gelehrten zuerst gepflegt und von Dilettanten weiter gezüchtet. Man hatte an einigen lyrischen Gedichten Anstoss genommen, die bei einfacher und natürlicher Deutung den Charakter des Dichters allerdings nicht makellos erscheinen liessen. Verschiedene Deutungsversuche wurden angewandt, um den Makel zu beseitigen: diese Gedichte, in welchen Shakespeare 'sein Herz erschlossen hat', sollten nur ein tändelndes Spiel der Phantasie sein, ein Roman in Sonetten, eine erotische Etude; endlich griff man zu dem verzweifelten Auskunftsmittel, sie allegorisch zu deuten — eine Idee, die von den Baconianern begeistert aufgenommen wurde, da ja Bacon gerade ein Liebhaber der allegorischen Dichtung war.

So wirkten Enthusiasmus und Prüderie, Gelehrtenskeptizismus und die Unkenntnis der Laien zusammen, um das Bild des Dichters Shakespeare zu verwischen.

Mit Vorliebe hatten Shakespeare-Enthusiasten betont, dass man einen 'irdischen' und einen 'himmlischen' Shakespeare unterscheiden müsste. Wenn dieser Dualismus nun auch tiefer Gebildeten einleuchtete, die Göthe's Zwei-Seelen-Menschen kannten, so ist es doch dem grossen Publikum nicht sehr zu verübeln, dass ihm Zweifel an der Identität der beiden so verschiedenen Seelen aufstiegen. — —

Eine Rückkehr zu mehr realistischer und mehr monistischer Auffassung scheint jetzt nötig zu sein, nachdem sich herausgestellt hat, dass die hyper-idealistische und dualistische Auffassung auf Abwege führt. Auf den folgenden Blättern soll nun gezeigt werden, dass Dichtung und Leben Shakespeares vollständig im Einklang stehen, dass bei natürlicher und unbefangener Interpretation gerade aus den Jugenddichtungen der Mensch Shakespeare deutlich zu erkennen ist: ein genialer, aber mit menschlichen Schwächen und Unvollkommenheiten behafteter Mensch; kein vom Himmel gefallener Meister, sondern einer, der eine Lehrzeit durchzumachen hatte; kein unpersönlicher Universal-Geist, kein Zwei- und kein Tausend-Seelen-Mensch, sondern trotz all seiner Empfänglichkeit und Vielseitigkeit ein Kind seiner Zeit und seines Volkes, ein Individuum mit von Hause aus beschränktem Gesichtskreis, der sich nur allmählich erweitert; ein Charakter mit bestimmt ausgeprägter Eigenart, der die bäuerliche Herkunft deutlich verrät; eine Person mit sensitivem Gefühlsleben und wechselnden Stimmungen. —

Dass in den folgenden Ausführungen manches hypothetisch ist, dessen bin ich mir wohl bewusst — der Mangel zuverlässiger Nachrichten, besonders aus jener Periode, nötigt zu Mutmassungen — ich glaube aber nur Hypothesen ausgesprochen zu haben, die innerhalb der Grenzen methodischer Forschung und einer gewissen Wahrscheinlichkeit liegen.

Die chronologische Reihenfolge der Dichtungen, die ich

annehme, stützt sich besonders auf metrische und stilistische Kriterien, sowie auf eine Untersuchung des Wortschatzes; sodann auch auf die Anhaltspunkte, welche durch Entlehnungen, Nachahmungen und Anspielungen auf Zeitereignisse geboten werden.

Sowie erst die zeitliche Reihenfolge der Dichtungen richtig erkannt ist, entrollt sich ganz von selbst das Bild der geistigen Entwicklung des Dichters: die chronologische Perspektive eröffnet einen tieferen Einblick in sein inneres Leben. — —

Gern erkenne ich an, dass ich meinen Vorgängern auf dem Gebiet der Shakespeare-Forschung viel verdanke. Von Ten Brink und Brandl besonders, die eine neue realistische Schule der Shakespeare-Forschung begründet haben, bin ich vielfach beeinflusst worden. Auch den geistreichen und scharfsinnigen Forschungen von H. Conrad, A. Schröer, W. Wetz bin ich sehr verpflichtet, wenn ich gleich nicht in allen Resultaten mit ihnen übereinstimmen konnte. —

Da ich in mehrfachen Gegensatz zu englischen Gelehrten gekommen bin, scheint es mir um so mehr geboten zu betonen, welche grossen Verdienste sie sich um Shakespeare erworben haben.

Wir Deutschen bauen nicht nur mit dem Material der englischen Forscher, sondern zum Teil auch nach ihrem Plan. Insbesondere in der Chronologie sind Furnivall und Dowden unsere Lehrmeister gewesen. —

Eine angenehme Pflicht ist es mir endlich, Herrn Professor Schick für seinen unermüdlichen Beistand bei der Durchsicht der Druckbogen auch öffentlich meinen aufrichtigen Dank zu sagen.

Kiel, Juni 1897.

Gregor Sarrazin.

Inhalts-Verzeichnis.

		Seite
I.	Heinrich VI., Erster Teil	1
II.	Titus Andronicus	30
III.	Heinrich VI., Zweiter und dritter Teil	62
IV.	Die Komödie der Irrungen	98
V.	Shakespeare in Italien?	118
VI.	Venus und Adonis	132
VII.	Die Jugend-Sonette	149
VIII.	Richard III.	175
IX.	Verlorene Liebesmüh	198
X.	Biographisches	215
	Nachträge und Exkurse	220

I. Heinrich VI., Erster Teil.

Um das Jahr 1588, als der englische Nationalstolz durch den siegreichen Krieg mit Spanien neue Nahrung erhielt, kamen auf Londoner Bühnen Theaterstücke auf, die Stoffe aus der englischen Geschichte behandelten: zuerst anonyme 'Historien', ohne irgendwelche poetische Bedeutung, dann anspruchsvollere historische Dramen von Peele, Greene, Marlowe und anderen. Das Publikum wollte nicht immer bloss von Griechen und Römern, Italienern und Spaniern, Türken und Tartaren hören, wie bisher, sondern auch von den Heldentaten der eigenen Vorfahren.

Der beliebteste Held war begreiflicherweise Heinrich V., der Besieger Frankreichs.

So erschien denn auch als eins der ersten dieser Theaterstücke die Historie *'The famous Victories of Henry the Fifth'*, wohl noch vor 1588 aufgeführt, aber erst 1594 gedruckt. Es ist ein rohes, poetisch sehr unbedeutendes Schauspiel, welches nur insofern Interesse hat, als es etwa 10 Jahre später von Shakespeare zur Grundlage seiner Dramen von Heinrich IV. und Heinrich V. gemacht wurde, und in der Figur des Sir John Oldcastle das Prototyp des unsterblichen Sir John Falstaff bietet. Der Verfasser ist unbekannt.

Eine dramatische Fortsetzung dieser Geschichts-

klitterung lag sehr nahe, welche die Ereignisse während der Regierungszeit Heinrichs VI. schilderte. Fiel doch in jene Zeit eine Fülle tragischer und hochdramatischer Begebenheiten, welche in der Erinnerung des Volkes noch lebten: der englisch-französische Krieg, das Auftreten der Jungfrau von Orleans und der Bürgerkrieg der weissen und roten Rose.

Die Erinnerung an den französisch-englischen Erbfolgekrieg wurde in den Jahren 1589—92 aufgefrischt durch den neuen Erbfolgekrieg, der jetzt wieder die Fluren Frankreichs verwüstete. Im Jahre 1591 sandte Königin Elisabeth dem König Heinrich von Navarra ein Hilfskorps unter der Führung des Grafen Essex. Im selben Jahre wurde Rouen belagert, die Stadt, in der die Jungfrau von Orleans verbrannt worden und ihr und dem englischen Nationalhelden Talbot Denkmäler errichtet worden waren.

Wenn im ersten Teil von Heinrich VI. (III, 2) abweichend von der Chronik Rouen (statt Evreux) der Schauplatz einer Belagerungsscene ist, so kann man deutlich das Bestreben des Dichters erkennen, sein Drama möglichst aktuell zu gestalten. [1])

Die Fortsetzung von Heinrich V., eine Historie aus der Zeit Heinrich VI. erschien um 1591/2 auf einem der Londoner Theater (der Rose) und muss alsbald einen ausserordentlichen Erfolg gehabt haben, denn der Schriftsteller Thomas Nash erwähnt in seinem Pamphlet *'Pierce Penniless'* (1592 gedruckt): dass der tapfere Talbot, nachdem er zweihundert Jahre im Grabe gelegen hätte [was übrigens nicht

---

[1]) In demselben Drama (IV, 7, 61) werden die Würden und Ehrentitel Talbots aufgezählt, wie sie einst auf dem Grabmal Talbots in Rouen zu lesen waren. Es muss doch wohl, da in der Chronik nichts dergleichen angegeben ist, eine genaue Mitteilung zu Grunde liegen, die der Dichter von jemandem erhalten hatte, der schon in Rouen gewesen war. Die Stelle kann nachträglich eingefügt sein. Auf die der Jungfrau von Orleans in Rouen errichtete Statue wird an einer anderen Stelle (H. 6 a, III, 3, 14) angespielt.

richtig ist, denn Talbot fiel 1453], jetzt auf der Bühne triumphiere, und dass seine Gebeine von den Thränen von 10000 Zuschauern neu einbalsamiert worden wären.

Die Identität dieses Stückes mit dem bekannten Drama *'Henry VI., First Part'*, welches zum ersten Mal, wie es scheint, in der Gesammtausgabe von Shakespeares' Werken 1623 im Druck veröffentlicht wurde, wird freilich vielfach noch bezweifelt, obwohl in dieser Historie in der Tat Talbot der eigentliche Held ist.

Aber es lässt sich nicht leugnen, dass Nashs Äusserung auf die 7. Scene des IV. Aktes in diesem Drama recht gut passt. Jedenfalls muss das von Nash gemeinte Zugstück identisch sein mit dem in Henslowe's Rechnungen unter dem 3. März 1591/92 zuerst erwähnten *'Henery the VI.'* (Fleay, Chronicle History of the London Stage p. 95), welches von derselben Schauspielergesellschaft aufgeführt wurde, zu der William Shakespeare gehörte.

Da nun in demselben Jahr Robert Greene in seinem bekannten Pamphlet *'A Groatsworth of Wit'* (Herbst 1592 veröffentlicht) sehr deutlich auf Shakespeare als Scenen-Erschütterer (Shake-scene) und Bühnen-Faktotum anspielte und unmittelbar danach einen Vers aus dem dritten Teil von *'Henry VI.'* parodierte, da ferner der erste Teil mit dem zweiten und dritten nicht nur inhaltlich, sondern, wie wir noch sehen werden, auch stilistisch eng zusammenhängt, da endlich Shakespeare im Epilog zu dem später gedichteten *'Henry V.'* auf die Dramen von Henry VI. als beliebte und oft aufgeführte hingewiesen und die Hoffnung ausgesprochen hat, dass *'um ihretwillen'* auch Heinrich V. freundlich aufgenommen werden würde, so erscheint mir jener Zweifel als ein hyperkritisches Bedenken.

Aus ästhetischen und stilistischen Gründen wird nun freilich der erste Teil von Heinrich VI. von den meisten englischen [1]) und von manchen deutschen Kritikern Shake-

[1]) So noch neuerdings von Boas in seinem sonst recht empfehlenswerten Buche 'Shakspere and his Predecessors' p. 141. —

speare abgesprochen. Ich selbst war früher in dieser von Malone begründeten Ansicht befangen, und hielt höchstens die Talbot-Scenen für echt. Aber je mehr ich mich in Shakespeare einlas, um so deutlicher trat mir allmählich auch in anderen Scenen der Geist Shakespeares entgegen; Scene für Scene fast wurde in meiner Überzeugung für Shakespeare zurückgewonnen, zunächst II, 4 (Tempel-Garten-Scene), II, 5 (der sterbende Mortimer), III, 3 (Burgund durch die Beredsamkeit des Mädchens von Orleans gewonnen), V, 3 (Suffolk und Margaretha), sodann aber auch die Streitscenen, ferner I, 2 (erstes Auftreten der Pucelle), I, 4, (Salisburys Tod). Sogar Scenen, die mir zuerst des grossen Dichters ganz unwürdig erschienen, wie z. B. II, 3, V, 4 verraten bei genauerer Prüfung Shakespeares Stil. Zuletzt war ich noch im Zweifel in Betreff der letzten Scene des ersten Aktes; und doch scheint mir jetzt auch hier die Sprechweise des jungen Shakespeare unverkennbar.

Natürlich darf man an ein Erstlingswerk — besonders an das Erstlingswerk eines Schauspielers von nur mässiger Bildung — nicht hohe ästhetische Anforderungen stellen, man darf auch keine besonders scharf ausgeprägte dichterische Individualität darin erwarten. Im ganzen herrscht hier noch die hergebrachte, konventionelle pathetische Theatersprache. Vielfach werden wir an den hölzernen Stil des Puppenspiels erinnert. Manche Gestalten erscheinen noch wie seelenlose Marionetten, welche die typischen steifen Bewegungen machen und stets in demselben monotonen Pathos deklamieren. Der unsichtbare Leiter des Spiels kann seine Stimme noch nicht recht modulieren und hat sie offenbar der herrschenden Mode angepasst; dennoch hört man gar nicht selten einen individuellen, charakteristischen Ton heraus, wenn man sich nur die Mühe giebt darauf zu achten: ein seltsames, noch nicht verarbeitetes Gemisch von urwüchsiger Derbheit und instinktiver Feinheit, von Rauh-

heit und Milde, von Melancholie, Humor, Witz und bitterem Sarkasmus.

Als am leichtesten zu bemerkende echt Shakespearesche Characteristica möchte ich die folgenden hervorheben:

1. Häufung von rhetorischen Fragen (kommt allerdings auch bei Kyd und Greene, aber viel seltener bei Marlowe vor).
2. Neigung, eine längere Rede mit einem Ausruf oder einer Apostrophe zu schliessen.
3. Sarkastische Sprechweise.
4. Neigung zu Wortspielen (auch bei Kyd vorhanden, bei Greene, Peele, Marlowe wenig entwickelt).
5. Vorliebe für realistische und drastische, meist dem Landleben entnommene Vergleiche (bei Kyd und Marlowe gar nicht entwickelt, eher bei Greene).

Diese Stileigentümlichkeiten sind in Henry VI A schon ebenso gut zu finden, wie in späteren unbezweifelt echten Dramen Shakespeares. Bei keinem einzigen der Zeitgenossen Shakespeares lässt sich aber dieselbe Kombination nachweisen; obwohl manche natürlich in einer oder der anderen Eigentümlichkeit übereinstimmen.

Als Beispiel für die ersten beiden Characteristica citiere ich eine Rede Yorks.

V, 4, 102:

> Is all our travail turn'd to this effect?
> After the slaughter of so many peers,
> So many captains, gentlemen, and soldiers,
> That in this quarrel have been overthrown,
> And sold their bodies for their country's benefit,
> Shall we at last conclude effeminate peace?
> Have we not lost most part of all the towns,
> By treason, falsehood, and by treachery,
> Our great progenitors had conquered?
> O Warwick, Warwick! I foresee with grief
> The utter loss af all the realm of France.

Es dürfte sehr schwer werden, aus igrend einem

Drama eines zeitgenössischen Dichters eine Stelle herauszufinden, die dieser auch nur annähernd ähnlich im Rhythmus des Satzbaues wäre; in Thomas Kyds Spanischer Tragödie vielleicht noch am ersten. Wir werden dagegen sehen, dass bei Shakespeare diese Art der Rhetorik ganz gewöhnlich ist. — Was die ästhetischen Argumente gegen Shakespeares Autorschaft betrifft, so hat Brandl in seiner Shakespeare-Biographie so treffende und kräftige Worte darüber gesagt, dass es kaum nötig ist, noch etwas hinzuzufügen.

Die chronologisch ungenaue Darstellung der Tatsachen soll Shakespeares unwürdig sein. Aber in Richard III. z. B. kommen ebenfalls grosse Ungenauigkeiten vor. Dagegen hat sich Marlowe, dem ja die englischen Kritiker den Löwenanteil dieses Dramas sichern möchten, in seinen historischen Dramen jedenfalls genauer an die geschichtlichen Tatsachen gehalten.

Bei einem Anfänger, einem Dichter von geringer litterarischer Bildung ist dergleichen doch eher entschuldbar, als bei einem routinirten Akademiker, von dem man grössere historische Kenntnisse erwarten müsste. Sodann wird die wenig geschickte Art, in welcher zwei verschiedene Handlungen nebeneinander herlaufen, hervorgehoben. Ähnlich lose ist aber die Komposition noch im Kaufmann von Venedig, in Heinrich IV., 1. u. 2. Teil. Gerade eine solche Doppelhandlung ist charakteristisch für Shakespeares Kompositionsweise. Dass der Dichter erst mit der Zeit lernte, die nebeneinander her laufenden Fäden der Handlung sorgfältiger zu verknüpfen und zu verflechten, ist sehr begreiflich.

Das gewöhnlichste und das seichteste Argument ist das, welches die Zeichnung der Pucelle an die Hand giebt. Allerdings ist sie ein Zerrbild. Aber Nationalhass und nationale Voreingenommenheit haben selbst sehr gebildete und scharfsinnige Engländer noch in unserem aufgeklärten Jahrhundert gegen bedeutende historische Erscheinungen verblendet. Man denke nur an Macaulays Charakterbild

von Friedrich dem Grossen oder an Walter Scotts Leben Bonapartes. Und nun verlangt man von einem dürftig gebildeten jungen Engländer des XVI. Jahrhunderts die historische Tiefe und ideale Schwärmerei eines Schiller! Wie sollte er denn zu einer idealen Auffassung dieser Erscheinung kommen, wenn seine Quellen ihm das Mädchen als Hexe schilderten? Hexenglaube war in jener Zeit allgemein verbreitet.

Der Dichter folgte bei der Schilderung der Pucelle genau ebenso getreulich und kritiklos seiner Quelle, wie bei der Schilderung des Sir John Oldcastle (= Falstaff), die ja ebenfalls eine arge Karikatur war.

Über Oldcastle liess er sich nachträglich durch die puritanische Kritik eines Bessern belehren und änderte daher den Namen; bei der Pucelle aber war jede Kritik verstummt: dem Geschmack des englischen Publikums war diese Zeichnung eben recht. —

Wer nun, wie Fleay, auf gut Glück und ohne eine Spur äusseren Zeugnisses behauptet, dass dieses Stück eine Compagniearbeit von Marlowe, Peele, Greene, Kyd, Lodge sei, der Shakespeare nur einige Kraftstellen hinzugefügt habe, von dem sollte man doch erwarten, dass er seine Ansicht durch eingehende Vergleichung mit den sicheren Dramen dieser Dichter begründete, sowie, dass er uns erklärte, wie es denn gekommen sei, dass bei dem Zusammenwirken von Dichtern, die zum Teil eine so ausgeprägte Individualität und einen so ausgeprägten Stil haben, ein Drama zustande gekommen sei, welches im Stil, Ton, in der Darstellungsweise und Komposition so einheitlich ist und dessen Stil von dem dieser sämmtlichen Dichter merklich abweicht. Aber Fleay begnügt sich mit oberflächlichen, subjektiven, ganz in der Luft stehenden Urteilen.

Schon Charles Knight hat in einer scharfsinnigen, jetzt viel zu wenig gewürdigten Abhandlung (Essay on Henry VI) im VII. Bande seiner Ausgabe von Shakespeares Werken die Scheingründe Malones gründlich widerlegt und gezeigt,

dass bereits in diesem Erstlingswerk der Stil und die Darstellungsweise Shakespeares unverkennbar ist, auch auf mehrfache charakteristische Ausdrucksparallelen mit den unbezweifelten Dramen Shakespeares aufmerksam gemacht (p. 43).

Allerdings hat der Stil im ersten Teil von Henry VI. noch nicht die ausgeprägte Physiognomie der späteren Dramen Shakespeares.

Es ist in der That nicht schwer Anklänge an ältere Dramatiker darin zu finden, was ja bei einem Anfänger, noch dazu einem Schauspieler, dem die Reminiscenzen an frühere Schauspiele, in denen er mitgewirkt, ganz von selbst kommen mussten, leicht begreiflich ist.[1])

Besonders die erste Scene steht ganz unter dem Bann von Marlowes Tamerlan.

Für den Eingang sind wahrscheinlich zwei Scenen aus dem zweiten Teil des Tamerlan (III, 2, V, 3) vorbildlich gewesen (Leichenfeier der Zenocrate, Tod Tamerlans), und der dritte Vers der Scene:

> Brandish your crystal tresses in the sky

erinnert an einen Marlowischen Vers

Tamb. A. 1922:

> Shaking her silver tresses in the air.

Bald danach folgt ein Gleichnis:

> — — More dazzled and drove back his enemies
> Than mid-day sun fierce bent against their faces,

welches ebenfalls Marlowe nachgebildet zu sein scheint:

Tamb. B. 4506:

> Thus are the villain cowards fled for feare
> Like Summer's vapours vanisht by the Sun.

---

[1]) Vgl. Fleay, A Chronicle History of the Life and Work of William Shakspere p. 257, Boas, Shakspere and his predecessors p. 141.

Wiederum nur einige Verse später beruht der Vergleich

Like captives bound to a triumphant car

wohl auf einer Reminiscenz an die berühmte Scene des Tamerlan (Tamb. B. IV, 3), in welcher Könige den Triumphwagen des Eroberers ziehen.

Auch in den späteren Scenen gemahnt der Bombast mitunter an Marlowes Sprache (z. B. I, 2, 27 verglichen mit Tamb. A. 240). Talbot tritt ganz wie Tamerlan als „Geissel“ und „Schrecken“ der Franzosen auf (IV, 3). Die Überredungskunst der Jungfrau (III, 3) erinnert an eine ganz ähnliche Scene (Tamb. A. I, 2). Der schwache König Heinrich VI. ist ähnlich, nur weniger drastisch, geschildert wie Mycetes, der König von Persien; der Herzog von Burgund entspricht dem Cosroe. Die Scene, in der Graf Suffolk die Prinzessin Margaretha gefangen nimmt und von ihrer Schönheit bezaubert wird, lässt sich als Nachahmung einer wiederum sehr berühmten Scene des Tamerlan (Tamb. A. I, 2) auffassen.

Auch in den Kampf- und Sterbescenen scheint Marlowe etwas nachgeahmt zu sein; doch ist Shakespeare auch hier schon realistischer und zugleich weicher im Ton.

Der Stil von Marlowes Jew of Malta scheint wenigstens an einer Stelle eingewirkt zu haben. Der Gouverneur von Malta klagt um seinen erschlagenen Sohn:

V. 1160:

These armes of mine shall be thy Sepulchre.

Fast genau dieselben Worte gebraucht der alte Talbot an der Leiche seines in der Schlacht gefallenen Sohnes:

Henr. VI A IV, 7, 32:

Now my old arms are young John Talbot's grave.

Wenn diese schon von Dyce bemerkte Übereinstimmung nicht zufällig ist, was doch wohl kaum anzunehmen, so giebt

sie einen Anhalt für die Datirung von Shakespeares Erstlingsdrama. Da der „Jude von Malta“ kaum vor 1589 aufgeführt worden ist, dürften wir auch den ersten Teil von Heinrich VI., oder wenigstens diese Scene erst in dasselbe Jahr setzen.

Auch die Erwähnung Macchiavellis (*'Alençon, that notorious Machiavel'* H 6 A V, 4, 74) dürfte durch den Prolog des Juden von Malta veranlasst sein. [1])

Weniger deutlich, aber doch erkennbar ist der Einfluss von Thomas Kyds Stil und Darstellungsweise. Gleich in der ersten Scene stossen wir auf Kydsche Metaphern: Henr. VI A I, 1, 48:

> Posterity, await for wretched years,
> When at their mothers' moist eyes babes shall suck
> Our isle be made a marish[2]) of salt tears,
> And none but women left to wail the dead.

Ganz ähnlich heisst es in Kyds Spanish Tragedy (um 1588), (Dodsley-Hazlitt's Collection of Old Plays V, 91):

> Made mountains marsh with spring-tides of my tears.

Besonders einige Scenen im IV. Akt (5—7) sind in Kyds weicherer, mehr pathetischer Manier. Die Klage des alten Talbot um seinen Sohn erinnert an die Klagen des alten Jeronimo in der Spanish Tragedy, wie denn Talbot überhaupt, auch durch seine kleine Gestalt (II, 3, 22) dem Marschall Jeronimo ähnlich ist.

---

[1]) Vgl. indessen Edw. Meyer, Machiavelli and the Elizabethan Drama p. 58, wo vermutet wird, dass Shakespeare die dem Herzog von Alençon gewidmete Schrift Gentillets gegen Macchiavelli (1576) gekannt hat.

[2]) So nach Popes schöner Konjektur statt des unmöglichen 'nourish' der Folio. Vgl. zu der Stelle: Georg O. Fleischer, Bemerkungen über Thomas Kyds 'Spanish Tragedy' im Jahresbericht der Drei-König-Schule in Dresden-Neustadt 1896 (eine wertvolle Schrift, auf die ich bei dieser Gelegenheit hinweisen möchte) S. 25.

Auch der Botenbericht in I, 1 dürfte dem Eingang dieses Dramas nachgebildet sein.[1])

Von einer eigentlichen Nachahmung des Stils von Lodge oder Peele kann ich Nichts entdecken (obwohl Fleay mit grosser Sicherheit die Scenen III, 2, 3 Peele und V 2—5 Lodge zuschreibt), dagegen scheint mir wenigstens in einer Scene, auf die wir noch zu sprechen kommen, (V, 3) Greenes Einfluss erkennbar.

Obwohl der Dichter also sich an berühmte Muster anlehnt, ist doch bei sorgfältiger Betrachtung sein Stil von dem anderer Dramatiker wohl zu unterscheiden.

Im Ganzen weniger schwungvoll aber auch weniger bombastisch, als Marlowes Stil, weniger gewandt und gefällig, aber auch weniger salopp, als Greenes Schreibweise, weniger elegisch weich und manieriert pathetisch als Kyds Diktion; etwas trockener, nüchterner, steifer, schlichter. Der Satzbau sehr einfach; gewöhnlich schliesst ein Satz oder Satzabschnitt zugleich mit dem Vers ab. Rhetorische Figuren werden spärlich verwendet (ein paar Antithesen ausnahmsweise: II, 5, 35, II, 5, 44 und IV, 3, 32, *'capping of rimes'* in IV, 5). Häufiger sind Metaphern, Vergleiche und Gleichnisse, zum Teil recht geschmacklose, aber doch originelle und charakteristische, z. B.:

I, 2, 12:

Or piteous they will look, like drowned mice.

I, 5, 19:

My thoughts are whirled like a potter's wheel.

---

[1]) Der Gallicismus:

And rush'd into the bowels of the battle

(I, 1, 129) stammt gewiss direkt aus Kyds First Part of Jeron.: 'Meet, Don Andrea! yes in the battle's bowels'; indirekt wohl aus Garnier, vgl. Kyds Übersetzung von Garniers Cornelia, Dodsley-Hazlitt I, 363:

'in the battle's bowels'.

I, 5, 21:

A witch by fear, not force, like Hannibal
Drives back our troops, and conquers as she lists:
So bees with smoke, and doves with noisome stench,
Are from their hives and houses driven away.

II, 5, 11:

Pithless arms, like to a wither'd vine
That droops his sapless branches to the ground.

III, 2, 4:

Talk like the vulgar sort of market men
That come to gather money for their corn.

III, 3, 5:

Let frantic Talbot triumph for a while,
And like a peacock sweep along his tail.

IV, 2, 45:

How are we park'd and bounded in a pale,
A little herd of England's timorous deer,
Maz'd with a yelping kennel of French curs!

V, 5, 53:

So worthless peasants bargain for their wives,
As market-men for oxen, sheep, or horse.

Man erkennt aus solchen realistischen Vergleichen die Atmosphäre, in welcher der Dichter eigentlich zu Hause ist. Akademische, gelehrte Dichter, wie Marlowe, würden nicht leicht auf diese Bilder gekommen sein. Gewöhnlich werden schöne Stellen aus dem ersten Teil von Henry VI. angeführt, um die Autorschaft Shakespeares zu erweisen, oder zu bestätigen. Viel deutlicher scheinen mir indessen gerade die Geschmacklosigkeiten und Trivialitäten den wenig gebildeten, jugendlichen Dichter anzuzeigen, der vor kurzem aus einer Kleinstadt, aus engen, kleinbürgerlich-ländlichen Verhältnissen, frisch von Jagd und Viehzucht und Landwirtschaft her in die Hauptstadt gekommen war. Jedenfalls sprechen solche Vergleiche und Gleichnisse allein schon mit Entschiedenheit gegen die Annahme, dass das

Drama ursprünglich von Marlowe, Greene, Peele, Lodge verfasst sei.

Und so sind denn gewiss auch die folgenden Verse (Worte Warwicks) so recht aus des Dichters Seele gesprochen:

II, 4, 11:

Between two hawks, which flies the higher pitch;
Between two dogs, which hath the deeper mouth;
Between two blades, which bears the better temper;
Between two horses, which doth bear him best;
Between two girls, which hath the merriest eye;
I have, perhaps, some shallow spirit of judgment;
But in these nice sharp quillets of the law,
Good faith, I am no wiser than a daw.

Es fehlt indessen nicht an originellen poetisch-schönen Vergleichen, die den künftigen grossen Dichter verraten, z. B.:

I, 2, 133:

Glory is like a circle in the water
Which never ceaseth to enlarge itself,
Till, by broad spreading it disperse to nought.

I, 6, 6:

Thy promises are like Adonis' gardens,
That one day bloom'd, and fruitful were the next.[1])

II, 4, 68:

Hath not thy rose a canker, Somerset?
Hath not thy rose a thorn, Plantagenet?[2])

III, 3, 44:

Look on thy country, look on fertile France,
And see the cities and the towns defaced
By wasting ruin of the cruel foe.

---

[1]) Das Gleichnis wird gewöhnlich aufgefasst als Plutarch entlehnt; es ist aber möglicherweise auf Spenser F. Qu. B. III, Canto VI, St. XLII zurückzuführen.

[2]) Ein bei Shakespeare bekanntlich sehr häufiges Gleichnis — mehr volkstümlichen, sprichwörtlichen Ursprungs, aber auch in euphuistischem Stil sehr beliebt.

As looks the mother on her lowly babe
When death doth close his tender dying eyes,
See, see the pining malady of France.[1])

V, 3, 56:

So doth the swan her downy cygnets save,
Keeping them prisoner underneath her wings.[2])

V, 3, 62:

As plays the sun upon the glassy streams,
Twinkling another counterfeited beam,
So seems this gorgeous beauty to mine eyes.[3])

Auffallend selten, für einen Engländer, spielt der Dichter auf See und Seefahrt an.

Das einzige Gleichnis in V, 5, 5:

And like as rigour of tempestuous gusts
Provokes the mightiest hulk against the tide,
So am I driven, by breath of her renown,
Either to suffer shipwreck, or arrive
Where I may have *fruition of her love.*

ist phrasenhaft unbestimmt und lässt nicht gerade auf Kenntnis der See schliessen. Wahrscheinlich liegt ein poetisches Bild der Sp. Tr. (Dodsley-Hazlitt V, 43) zu Grunde:

My heart, sweet friend, is like a ship at sea
— — — — — — — — — —
Possession of thy love's the only port,
Wherein my heart, with fears and hopes long toss'd,
Each hour doth wish and long to make resort.

Bemerkenswert ist das folgende Gleichnis:

II, 5, 3:

Even like a man new haled from the rack,
So fare my limbs with long imprisonment.

Damals war ja *'Folterstrafe'* keine Phrase, sondern

---

[1]) Ein ganz ähnliches Gleichnis in Rich. II, III, 2.
[2]) Ein ganz ähnliches Gleichnis in King John V, 7.
[3]) Ein bei Shakespeare beliebtes Bild, z. B. Sonn. 33.

grause Wirklichkeit. Shakespeare hat oft darauf angespielt, z. B. Merch. of Ven. III, 2, 25.

Echt Shakespearisch klingen die Metaphern:

II, 5, 5:

These grey locks, the pursuivants of death.

II, 5, 29:

Just death, kind umpire of men's miseries.

Auch die folgenden Gleichnisse sind ganz im Stil Shakespeares:

III, 1, 189:

This late dissension grown betwixt the peers
Burns under feigned ashes of forg'd love,[1])
And will at last break out into a flame:
As fester'd members rot but by degree,[2])
Till bones and flesh and sinews fall away.

Epitheta werden schon gelegentlich in echt Shakespearischer Weise verwandt:

IV, 6, 12:

bold-fac'd victory[3])

IV, 7, 11:

Dizzy-ey'd fury[4])

IV, 2, 50:

moody-mad and desperate stags[5])

II, 4, 47:

this pale and maiden blossom[6])

---

[1]) Vgl. K. John III, 1, 345, Sonn. 73, 10 und besonders Lucr. 5.

[2]) Vgl. Rich. 2, V, 3, 85:

This fester'd joint cut off, the rest rest sound;
This let alone will all the rest confound.

[3]) Vgl. Venus & Ad. 6.: a bold-fac'd suitor.

[4]) Vgl. Romeo III, 1, 129 (Qu. A.): fire-ey'd fury.

[5]) Vgl. Tit. Andr. V, 3, 75: Like a forlorn and desperate castaway, Sonn. 147, 10: frantic-mad, Ven. 1151: raging-mad.

[6]) Vgl. John IV, 2, 252: a maiden and an innocent hand.

I, 2, 138:

That proud-insulting ship

III, 1, 15:

Thy lewd, pestiferous, and dissentious pranks.

Wir werden noch sehen, dass gerade die Häufung der Epitheta charakteristisch für den Stil des jugendlichen Shakespeare ist. Marlowe, Kyd, Greene begnügen sich meist mit je einem Beiwort, höchstens werden zwei Adjektive verbunden.

Seine klassische Bildung sucht der Dichter durch allerhand Anspielungen auf antike Sage und römische, griechische Geschichte zu zeigen, welche sehr nach Schulreminiscenzen aussehen und meist aus Plutarch oder Vergil stammen.

Auch als ziemlich bibelfest erweist sich der Verfasser (I, 2, 105, 143, I, 3, 39), und in Chroniken belesen (III, 2, 109).

Sonstige Litteraturkenntnisse sind zweifelhaft. Die Anspielung auf die reich mit Juwelen besetzte Kiste des Darius (the rich jewell'd coffer of Darius I, 6, 25) wird auf eine Stelle in Puttenhams Arte of English Poesie (1589) zurückgeführt: '*In what price the noble poems of Homer were holden with Alexander the Great, insomuch as every night they were laid under his pillow, and by day were carried in the rich jewel coffer of Darius*' — — —.

Aber mit Recht wird schon in Delius' Anm. hervorgehoben, dass die Notiz sich auch im Plutarch findet. — Die Erwähnung Macchiavellis setzt nicht notwendig Kenntnis seiner Schriften oder die Kenntnis von Gentillets Anti-Macchiavell voraus.

Eine sehr charakteristische Eigentümlichkeit ist die Vorliebe für Wortspiele, die sich ganz in Übereinstimmung mit Shakespeares gewöhnlichem Stil schon in diesem Erstlingswerk verrät (vgl. Leopold Wurth, Wortspiel bei Shakespeare)[1], z. B.:

[1]) Da in diesem ausgezeichneten Buch die Wortspiele Shakespeares erschöpfend behandelt sind, gehe ich hier und im folgenden nicht weiter darauf ein.

I, 4, 107:

Pucelle or *puzzel*, *dolphin* or *dogfish*.

II, 4, 34:

I love no *colours*, and without all *colour*
Of base insinuating flattery
I pluck this white rose with Plantagenet.

III, 1, 51:

Rome shall remedy this. *Roam* thither, then.

III, 2, 10:

Our *sacks* shall be a mean to *sack* the city.

IV, 2, 54:

And they shall find *dear deer* of us.

V, 4, 21:

Peasant, avaunt! You have suborn'd this man,
Of purpose to obscure my *noble* birth,
— — 'T is true, I gave a *noble* to the priest
The morn that I was wedded to her mother.

Sarkasmus und Ironie sind im Munde der verschiedensten Personen sehr beliebt, ganz in Shakespeares Manier, z. B. wenn Alençon von den hungernden Engländern spöttisch sagt: *They want their porridge and their fat bullbeeves* I, 2, 9, wenn die Pucelle die durch eine Kriegslist besiegten Engländer verspottet: *'Good morrow, gallants! want ye corn for bread?'* III, 2, 41, oder wenn Talbot der Pucelle zuruft: *'Damsel, I'll have a bout with you again'* III, 2, 56, oder wenn York ihr insinuiert:

'O, Charles the Dauphin is a proper man,
No shape but his can please your dainty eye' V, 3, 37

oder wenn die Engländer die Gefangene höhnen.

Cynismus tritt gelegentlich hervor: so, wenn die Pucelle an der Leiche des grossen Talbot dem Sir William Lucy höhnisch erklärt: IV, 7, 75):

Him that thou magnifiest with all these titles
Stinking and fly-blown, lies here at our feet,

oder wenn York ausruft: (V, 4, 65):

Now heaven forfend! the holy maid with child!

Unserm Geschmack wenig zusagend, aber für den damaligen Zeitgeschmack charakteristisch und auch sonst bei Shakespeare nachweisbar ist die Neigung zu *'Conceits'*, z. B. wenn Talbot den Salisbury, der soeben ein Auge verloren hat, tröstet:

One eye thou hast, to look to Heaven for grace:
The sun with one eye vieweth all the world (I, 4, 83)

oder wenn die streitenden englischen Grossen über die weisse und rote Rose witzeln, oder Talbot über Substanz und Schatten (II, 3), oder wenn der sterbende Talbot sich noch in gesucht geistreichen Wendungen ergeht.

Dergleichen gehörte eben damals zum Modestil. Eigentlicher Euphuismus aber lässt sich im ersten Teil von Heinrich VI. kaum nachweisen; mit Lylys berühmtem Roman Euphues und Lylys Dramen scheint der Dichter erst später bekannt geworden zu sein.

Dass der erste Teil von Henry VI. Shakespeares Erstlingsarbeit gewesen, wird jetzt kaum noch bezweifelt werden: Versbau und Sprache, die vielen vollgemessenen Verbalformen auf -est und -eth (vgl. Goswin König, Vers in Shakespeares Dramen, S. 5, 8, 133), Stil und Darstellungsweise, die noch ungelenke Komposition, noch rohe Charakterzeichnung — alles verrät den noch ganz unentwickelten Dichter. Die früheste Anspielung auf das Stück (von Nash) stammt aus dem Sommer 1592: im Winter 1591—92, ungefähr gleichzeitig mit den andern beiden Teilen der Trilogie, aber jedenfalls etwas früher, muss also diese Historie zur Aufführung gekommen sein; spätestens 1591 ist sie also verfasst. Wahrscheinlich aber rührt das Stück aus dem Jahre 1589 schon her, als

der Tamerlan, der Jude von Malta und die Spanische Tragödie en vogue waren. Einzelne Scenen (besonders die durchgereimten) können später eingefügt oder umgearbeitet sein. Ziemliche Einstimmigkeit herrscht darüber, dass die Tempelgarten-Scene (II, 4), die Mortimer-Scene (II, 5), die Talbot-Scenen (IV, 5—7) und das Zusammentreffen Suffolks mit Margaretha (V, 3) zu den spätesten Bestandteilen des Stückes zu rechnen sind (vgl. H. Isaac, Shakespeare-Jahrbuch XIX, 234). Die Scenen II, 4, II, 5, V, 3 dienen wohl zur Verknüpfung mit dem folgenden Teil.

Die dichterische Leistung ist in diesem, wie in vielen andern Stücken nicht genau zu beurteilen, weil wir die Quelle, oder besser gesagt, die Quellen Shakespeares nicht genau kennen. Es wäre ja immerhin möglich, dass dem Dichter schon ein älteres, denselben Stoff behandelndes Drama vorlag, welches er benutzte. Ich halte dies aber nicht für sehr wahrscheinlich, weil es überhaupt erst um 1588 üblich wurde Historien zu schreiben. Auch ist zu bedenken, dass bei der grossen Zugkraft dieser Historie ein älteres Stück sicher gedruckt worden wäre, um als Ersatz für das von Shakespeares Schauspielergesellschaft dem Druck vorenthaltene Drama zu dienen.

Es blieben also hauptsächlich die Chroniken von Holinshed und Hall übrig, die Shakespeare auch sonst benutzte;[1]) und zwar scheint er zuweilen (besonders in den letzten Talbot-Scenen) sich mehr an Hall angeschlossen zu haben. Manche Scenen aber, z. B. die im Tempelgarten (II, 4) und die Scene, in der Talbot die Gräfin von Auvergne überlistet (II, 3), finden sich nicht in den Chroniken, scheinen also von Shakespeare frei erfunden zu sein, wenn ihm nicht etwa die Volkssage vorgearbeitet hatte. Die Scene, in welcher die Jungfrau von Orleans den Herzog von Burgund überredet, beruht ebenfalls wohl meist auf freier

[1]) Vgl. H. G. Boswell-Stone, Shaksperes Holinshed: London 1896. — Th. P. Courtenay, Commentaries on the Historical Plays of Shakspeare. London 1840.

Erfindung, wenn nicht eine unbekannte Quelle benutzt ist (vgl. Delius' Einleitung zu seiner kommentierten Ausgabe). Es kann indessen leicht sein, dass dem Dichter hier die bekannte, von ihm selbst später so ergreifend ausgearbeitete Überredung des Coriolan durch Volumnia vorschwebte, von der er gewiss schon damals in Norths Plutarch-Übersetzung gelesen hatte. Einzelne Wendungen klingen an.[1])

Aus des Dichters Phantasie stammt auch die durch Marlowe und Kyd angeregte Eingangsscene, in welcher er unmittelbar auf den Tod Heinrichs V. die Unglücksbotschaften aus Frankreich folgen lässt. Hier sind in dramatisch wirksamer Weise zeitlich weit auseinander liegende Ereignisse zusammengerückt, wie es Shakespeare auch sonst, z. B. in den ersten Scenen von Richard III gethan hat.

Gerade solche mehr frei erfundene Scenen zeigen trotz aller Anlehnung an berühmte Muster in der Diktion und Darstellungsweise für jeden Vorurteilslosen unverkennbar das Gepräge von Shakespeares Eigenart.

Andererseits schliesst sich der Dichter in manchen Scenen wieder genau an die Chronik an, selbst in unbedeutenden Einzelheiten (z. B. I, 2, 29). Auch dies stimmt ganz zu Shakespeares dramatischer Technik, der seiner Quelle häufig sehr getreu, mitunter sogar wörtlich folgt, wo sie ihm zusagenden, poetisch verwertbaren Stoff bietet.

Jedenfalls lässt sich aus der Art der Verarbeitung des Stoffes kein Argument gegen Shakespeares Autorschaft gewinnen.

Für Shakespeare spricht entschieden die Energie, mit der der Grundgedanke festgehalten wird, dass die Zwietracht der Grossen und die Schwäche des Königs den Staat zu Grunde richten. Nur Shakespeare ist jener weitaus-

[1]) Coriolan sagt zu seiner Mutter: I see my self vanquished by you alone. Ebenso Burgund zur Pucelle (III, 3, 78):

I'm vanquished; these haughty words of hers
Have batter'd me like roaring cannon-shot.

schauende Blick eigen, der schon in der ersten Scene sich geltend macht. In ähnlicher Weise hat Shakespeare auch sonst in seinen Historien Fäden angeknüpft, die erst in einem folgenden Drama verwoben werden.

Vorteilhaft unterscheidet sich schon dieses Erstlingswerk von anderen, früheren Dramen gleichzeitiger Dichter, durch die grössere dramatische Lebhaftigkeit, durch eine gewisse Natürlichkeit und Frische der Darstellung. So sprechen z. B. die Personen nur selten noch in der dritten Person von sich selbst. Manche Scenen erscheinen wie Vorstudien zu reiferen, vollendeteren Dramen, z. B. I, 1 verglichen mit Rich. III, IV, 4 (Häufung unglücklicher Botschaften); II, 1 verglichen mit Henry V, IV, 2 (Übermut der Franzosen); II, 5 verglichen mit Rich. II, I, 3 (Der sterbende Mortimer — der sterbende Gower); III, 1 verglichen mit Romeo I, 1 (Bürgerzwist), aber auch verglichen mit Rich. III, II, 1 (Versöhnung); IV, 1 verglichen mit Rich. II, I, 1 (Vasallenstreit durch den König geschlichtet); IV, 2 verglichen mit Henry V, III, 3 (Belagerung, Parlamentieren).

Die Beredsamkeit der Pucelle in einer Scene (III, 3), welche unser Schiller nachahmenswert gefunden hat, lässt sich, wie erwähnt, mit der Beredsamkeit der Volumnia im Coriolan vergleichen.

Überall zeigt sich trotz mancher Ungeschicklichkeiten und noch ungeübter Technik das dramatische Talent und auch schon eine gewisse theatralische Routine, wie sie weder in den Erstlingswerken Marlowes noch in irgend einem Drama Greenes, Peeles, Lodges zu finden ist.

Als Schauspieler verrät sich der Verfasser schon gelegentlich, indem er den Personen Worte in den Mund legt, die zugleich Anweisungen für das Mienenspiel der Schauspieler enthalten, z. B.:

III, 1, 122:

— — the duke
Hath banish'd moody discontented fury,

As by his smoothed brows it doth appear:
Why look you still so stern and tragical?

oder V, 3, 34:

See, how the ugly witch doth bend her brows

oder I, 4, 92:

He beckons with his hand and smiles on me.

Der erste Teil von Henry VI ist allerdings kein kunstgerechtes Drama, aber es bietet eine Reihe sehr effektvoller dramatischer Scenen. Es fehlt die Einheit der Handlung, aber es fehlt nicht an einer einheitlichen Moral und Grundstimmung des ganzen Stückes.

Die Komposition ist noch wenig kunstvoll, mehr *'national'*, d. h. regellos bunt, als *'klassicistisch'*. Eine Menge Personen treten auf, der Schauplatz wechselt ziemlich oft, bunt bewegte Scenen, reich an äusserer Handlung rauschen an uns vorüber.

Klassicistisch ist höchstens die verhältnismässige Länge der Scenen, die Akteinteilung, die Verwendung des Monologs und der Stichomythie, der Botenberichte. Im ganzen steht dies Jugendwerk Shakespeares der dramatischen Technik von Marlowes Tamerlan noch ziemlich nahe, nur in den Talbotscenen ist der Einfluss von Kyds Jeronimo zu spüren.

Die Charakterzeichnung ist noch wenig entwickelt, aber doch nicht so roh, wie dies gewöhnlich angenommen wird.

Der Titelheld, Heinrich VI., tritt wenig hervor, wird aber schon hier, ganz wie im II. und III. Teil, als Bücherwurm und gutmütiger, frommer, schwacher Regent gezeichnet. Der Herzog von Gloucester, mit Sympathie gezeichnet und idealisiert, erscheint schon hier als ein leicht aufbrausender, aber auch rasch versöhnter Mann (III, 1), genau wie im zweiten Teil (I, 3). Die streitenden Vasallen sind derb, aber lebendig dargestellt. Suffolk lässt in der

Scene mit Margaretha schon an Romeo denken. Diejenige Gestalt, die uns am peinlichsten berührt, ist die Pucelle. Dass Shakespeare bei der Zeichnung dieser Figur aber lediglich der vom Nationalhass beeinflussten englischen Tradition folgte, ist schon längst bemerkt worden. In den ersten Scenen tritt die Jungfrau von Orleans noch durchaus würdig und edel auf, die schönsten Gleichnisse sind ihr in den Mund gelegt; erst allmählich entpuppt sie sich als Dirne und Hexe. So sehr man wünschen kann, dass Shakespeare diese Scenen nicht geschrieben, dass er die Heldin gerechter und weniger voreingenommen beurteilt hätte, so ist doch diese Charakterschilderung bei einem jungen, wenig gebildeten englischen Dichter, der getreu der Tradition seiner historischen Quelle folgte, sehr begreiflich. Der freigeistige und weniger in nationalen Vorurteilen befangene Marlowe wäre der Pucelle wahrscheinlich mehr gerecht geworden.

Aber die schöne zweite Scene des ersten Aktes mit dem schlichten Legendenton in Johannas erster Rede, ferner die schon erwähnte dritte Scene des dritten Aktes, in welcher die Pucelle den Herzog von Burgund durch ihre Beredsamkeit gewinnt, solche Scenen können nur von einem Shakespeare geschrieben worden sein. Man versuche nur einmal in Marlowes, Greenes, Peeles, Kyds Dramen etwas annähernd Ähnliches zu finden.

Der tapfere Talbot ist der eigentliche Held des Dramas, etwas à la Tamerlan, in den letzten Scenen aber mehr wie Jeronimo gezeichnet. Merkwürdig ist, dass der Dichter ihn durch den Mund der Gräfin von Auvergne (II, 3, 22) als eine kleine, unansehnliche Figur, als einen Zwerg schildern lässt, ebenso wie Jeronimo im Vorspiel zur Spanischen Tragödie gezeichnet ist (Dodsley-Hazlitt IV, 361; vgl. meine Schrift Thomas Kyd und sein Kreis S. 71). Sollte der berühmte Tragöde Edward Alleyn, der ursprünglich den Talbot und wohl auch den Jeronimo spielte, etwa von kleiner Statur gewesen sein? Aus dem

Ölgemälde, welches im Dulwich College erhalten und in dem Titelbilde von Fleay's Chronicle History of the Life and Work of W. Shakespeare nachgebildet ist, scheint dies nicht ersichtlich.

Die Scene, in welcher Talbot den Nachstellungen der Gräfin von Auvergne begegnet (II, 3), scheint, wie gesagt, frei erfunden. Die Gräfin lässt den berühmten Helden, scheinbar in freundlicher Absicht zu sich auf ihr Schloss einladen und will ihn dann gefangen nehmen. Da bläst Talbot in sein Horn und wie aus der Erde gewachsen erscheinen seine Mannen, ihn zu beschützen. Hier ist offenbar ein bekanntes Motiv der Robin-Hood-Balladen benützt (vgl. R. Kiessmann, Untersuchungen über die Motive der Robin-Hood-Balladen. Hallens. Diss. 1895 S. 29). Besonders die Ballade von Robin Hoods Tod scheint dem Dichter vorgeschwebt zu haben; denn auch Robin Hood fällt ja weiblicher Rachsucht und Hinterlist zum Opfer.

Was den Helden Talbot von den Marloweschen Helden unterscheidet, ist die grössere Gemütsweichheit, Gutmütigkeit und Biederkeit. Rührend ist seine Vaterzärtlichkeit dargestellt.

Die psychologisch und poetisch bedeutsamste Scene des Schauspiels ist, wie mir scheint, die dritte des fünften Aktes, in der Suffolk für König Heinrich VI. um Margaretha von Anjou wirbt, und dabei selbst von ihrem Reiz bezaubert wird. Auch hier hat sich der Dichter an ein Vorbild, Greenes Bruder Bacon, angelehnt: ganz ähnlich verliebt sich Graf Lacy als *'proxy wooer'* für den Prinzen Eduard in die schöne Wildhegerstochter Margaretha, die er seinem Gebieter zuführen sollte. Auch in der psychologischen Ausarbeitung der Scene hat Greene als Muster gedient.

Es ist nicht uninteressant, die beiden Scenen zu vergleichen. Gerade die Nebeneinanderstellung zeigt deutlich, dass beide Scenen unmöglich dem Kopfe eines und desselben Dichters entstammen können.

Lacy tritt bei Greene auf, monologisierend:

Daphne, the damsel that caught Phoebus fast,
And lock'd him in the brightness of her looks,
Was not so beauteous in Apollo's eyes,
As is fair Margaret to the Lincoln Earl.
Recant thee, Lacy, thou art put in trust:
Edward, thy sovereign's son hath chosen thee,
A secret friend, to court her for himself,
And dar'st thou wrong thy prince with treachery?
Lacy, love makes no exception of a friend,
Nor deems it of a prince but as a man.
Honour bids thee control him in his lust;
His wooing is not for to wed the girl,
But to entrap her and beguile the lass.
Lacy, thou lov'st, then brook not such abuse,
But wed her, and abide thy prince's frown:
For better die than see her live disgrac'd.

Margaretha (weckt ihn aus seinem Grübeln):

How cheer you, sir? a penny for your thought:
You're early up, pray God it be the near.
What come from Beccles in a morn so soon?

Lacy. Thus watchful are such men as live in love,
Whose eyes brook broken slumbers for their sleep.
I tell thee, Peggy, since last Harleston fair
My mind hath felt a heap of passions.

Marg. A trusty man, that court it for your friend:
Woo you still for the courtier all in green?
I marvel that he sues not for himself.

Lacy. Peggy,
I pleaded first to get your grace for him:
But when mine eyes survey'd your beauteous looks,
Love, like a wag, straight div'd into my heart,
And there did shrine the idea of yourself.
Pity me, though I be a farmer's son,
And measure not my riches, but my love.

Marg. You are very hasty; for to garden well,
Seeds must have time to sprout before they spring:
Love ought to creep as doth the dial's shade,
For timely ripe is rotten too-too soon.

[Greene's Friar Bacon and Friar Bungay,
Dramatic Works ed. Dyce p. 161.]

Ganz ähnlich ist in Henry VI. (First Part) der Kontrast zwischen dem grübelnden. ganz in Zweifel, Zukunftspläne und Gewissensbisse versunkenen, von Margarethas Schönheit bezauberten Grafen Suffolk und der sehr alerten und praktischen Schönen dargestellt, die ihn vergeblich aus seinem Brüten aufzuwecken sucht:

Suffolk. — — As plays the sun upon the glassy streams,
Twinkling another counterfeited beam,
So seems this georgeous beauty to mine eyes.
Fain would I woo her, yet I dare not speak:
I'll call for pen and ink, and write my mind.
Fie, de la Pole! disable not thyself:
Hast not a tongue? is she not here thy prisoner?
Wilt thou be daunted at a woman's sight?
Ay, beauty's princely majesty is such,
Confounds the tongue, and makes the senses rough.

Marg. Say, Earl of Suffolk — if thy name be so —
What ransom must I pay before I pass?
For I perceive I am thy prisoner.

Suffolk (Aside). How canst thou tell she will deny thy suit,
Before thou make a trial of her love?

Marg. Why speak'st thou not? what ransom must I pay?

Suffolk. She's beautiful, and therefore to be woo'd:
She is a woman, therefore to be won.

Es ist bemerkenswert, dass die letzten beiden Zeilen ebenfalls von Greene stammen.

In Greenes Planetomachia (1585 erschienen) kommt der Satz vor:

— — Pasylla was a woman, and therefore to be won: if beautiful with praises. — —

(Greene's Works ed. Grosart V, 567.)

Ganz übereinstimmend in Greenes Perimides (1588):

— — Melina was a woman and therefore to be won; if beautiful with praises etc.

(Works VII, 67; cp. Engl. Stud. XXII, 401.)

Dieser Satz muss Shakespeare besonders gut gefallen haben, denn er kehrt in Tit. Andron. (II, 1) wörtlich wieder, und etwas variiert im 41. Sonett.

Obwohl deutlich von Greene beeinflusst, trägt doch gerade diese Scene unverkennbar den Stempel eines grossen Dichters, das Gepräge Shakespeares. Das grüblerische Selbstgespräch ist charakteristisch für Shakespeares Charakterzeichnung. In ähnliches Sinnen versinkt Macbeth, nachdem ihm die Königskrone verheissen wurde, Othello in seinen Eifersuchtsqualen, Hamlet in seinem Weltschmerz. Ähnliche Monologe halten auch Bassanio beim Anblick von Portias Bildnis, Proteus, der im Begriff ist, seiner Julia untreu zu werden, Troilus, der von Cressidas Reiz bezaubert ist. Romeos Begegnung mit Julia lässt sich ebenfalls zur Vergleichung heranziehen, sowie die Schwärmerei des Syracusaners Antipholus für Luciana. — Zu beachten ist weiterhin die halbverschleierte, mehr andeutende als ausführende Art der Charakterzeichnung, das Clair-Obscur der Darstellung. Es ist übrigens bedeutsam, dass Suffolk als verheirateter Mann sich wegen seiner Liebe Skrupel macht. Die Situation ist dieselbe, wie in den Liebessonetten Shakespeares.

Ganz charakteristisch für Shakespeare ist auch in Suffolks Monolog der Vergleich weiblicher Schönheit mit dem Sonnenstrahl, der sich in Wasserfluten spiegelt. Gerade in Shakespeares Jugenddichtungen lässt sich eine besondere Vorliebe für Lichtreflexe im Wasser erkennen, z. B.:

Love's Labour's Lost IV, 3, 30:

— — — Nor shines the silver moon one half so bright
Through the transparent bosom of the deep,
As doth thy face through tears of mine give light.

Mids. N. Dr. I, 1, 209:

To-morrow night, when Phoebe doth behold
Her silver visage in the watery glass.

Mids. N. Dr. III, 2, 391:

> Even till the eastern gate, all fiery red
> Opening on Neptune with fair blessed beams,
> Turns into yellow gold his salt green streams.

Sonn. XXXIII, 4:

> Full many a glorious morning have I seen
> — — Gilding pale streams with heavenly alchemy.

Während Marlowes und auch Greenes Phantasie gern Phaethon-gleich zum Firmament, zu Sonne, Mond und Sternen emporschweift, bleibt Shakespeares Blick bescheidener und besonnener, mehr an der Erde haften; er weiss, dass das Sonnenlicht blendet, und begnügt sich schon mit dem irdischen Widerschein, wenn es auch nur der Widerschein eines Thautropfens oder eines Frauenauges wäre.

Von dem innersten Gemütsleben des Dichters verrät dies Drama natürlich ebensowenig wie von seinen äusseren Lebensverhältnissen. Höchstens könnte man aus gelegentlichen, halb versteckten melancholischen Bemerkungen, die wie verhaltene Seufzer klingen, eine trübe Stimmung, Anspielung auf unbefriedigende Lebensverhältnisse herauslesen:

III, 2, 137:

> that 's *the end* of human *misery*.

II, 5, 29:

> Just death, kind umpire of men's *miseries*.

Es ist auch einigermassen auffallend, wie oft in diesem Drama vom Hunger die Rede ist: I, 2, 7; I, 2, 27; I, 2, 38; I, 4, 68; I, 5, 16; IV, 2, 11; IV, 7, 7; III, 2, 48.

Nach eigener Lebenserfahrung klingt die Bemerkung:

II, 1, 5:

> Thus are poor servitors,
> When others sleep upon their quiet beds,
> Constrain'd to watch in darkness, rain, and cold.

Vielleicht ist es auch nicht ohne Bedeutung, dass der einzige Gefühlston, der etwas stärker angeschlagen wird, die Vaterliebe ist.

Wie ein Stossseufzer klingt sodann jene Bemerkung Suffolks:

V, 5, 62:

> For what is wedlock forced but a hell,
> An age of discord and continual strife?
> Whereas the contrary bringeth bliss,
> And is a pattern of celestial peace.

Wir dürfen uns wohl daran erinnern, dass Shakespeares Heirat eine durch die Umstände halb erzwungene war.

II. Titus Andronicus.

Über die Echtheit des Titus Andronicus herrscht noch immer lebhafter Streit. Und zwar sind die Parteien in ähnlicher Weise in zwei Lager geteilt, wie bei der Trilogie von Heinrich VI. Die meisten deutschen Forscher halten an der durch Francis Meres, Heminge und Condell — also drei einigermassen zuverlässige Gewährsmänner — bezeugten Autorschaft Shakespeares fest. A. Schröer hat neuerdings in einer gründlichen Schrift mit sehr triftigen äussern und innern Gründen diesen Standpunkt verteidigt. Andererseits neigen sich wohl die meisten englischen Shakespeare-Gelehrten der Ansicht zu, dies Drama sei eigentlich nicht Shakespeares Werk, sondern höchstens von ihm überarbeitet (touched up); so urteilen wenigstens Furnivall, Dowden, Fleay, Grosart.

Von vornherein könnten wir geneigt sein, auf die ziemlich einmütige Ablehnung der Shakespearischen Autorschaft seitens englischer Gelehrter grosses Gewicht zu legen. Es könnte scheinen als wenn das Stilgefühl von Engländern in Bezug auf Werke in der Muttersprache — andere Gründe, als solche des Stilgefühls bringen die englischen Gelehrten allerdings nicht vor — ein sichereres sein müsste, als solches von Ausländern. Es ist aber andererseits in Betracht zu ziehen, dass das Elisabethanische Englisch für den modernen

Engländer doch auch schon beinahe eine fremde Sprache geworden ist, und dass deutsche Gelehrte oft eine systematischere philologische Schulung voraus haben. Jedenfalls muss man gegen das Stilgefühl englischer Gelehrten misstrauisch werden, wenn man sieht, wie der eine dasselbe Drama unbedenklich für Marlowe in Anspruch nimmt, welches ein anderer mit der grössten Sicherheit als ein Werk Robert Greenes erklärt, ein dritter vielleicht Thomas Kyd zuschreibt.

So rührt nach Fleay Titus Andronicus im wesentlichen von Marlowe her, nach Grosart dagegen von Greene.

Im Folgenden möchte ich mich zunächst mit der neuesten Abhandlung über den Titus Andronicus von Alexander B. Grosart, dem verdienten Herausgeber von Greenes Werken auseinandersetzen (Engl. Stud. XI, 389).

Grosart macht wieder auf die bekannte Stelle (Tit. Andr. II, 1) aufmerksam:

> She is a woman, therefore may be woo'd,
> She is a woman, therefore may be won.

welche, wie man längst weiss, zwei Stellen aus Greeneschen Novellen auffallend ähnlich ist. Die Ähnlichkeit wird noch grösser durch den Umstand, dass kurz vorher übereinstimmend das Verbum *'achieve'* in gleicher, jetzt unüblicher Bedeutung gebraucht wird:

Perimides (Works VII, 68): — — *with the assured possibilities of atchieving his enterprize. He therefore began to encourage his champion with the plausible conjecture that Melina was a woman and therefore to be won.*

Angenommen, der übereinstimmende Satz wäre nicht sprichwörtlich, sondern von Greene zuerst geprägt, was folgt bei unbefangener Betrachtung aus der Übereinstimmung? Doch nur, dass der Verfasser des Tit. Andr. Greenes Novellen kannte und gelegentlich eine Wendung daraus entlehnte. Da nun aber Shakespeare ja von Greene gerade beschuldigt wurde, dass er sich mit fremden Federn,

auch mit denen Greenes schmückte, da ferner ähnliche Wendungen auch im ersten Teil von Heinrich VI., in Richard III., und in einem unbestritten Shakespearischen Sonett vorkommen, wie Grosart selbst zugiebt, da endlich Shakespeare nachweislich Greenesche Novellen kannte (Pandosto—Winter's Tale!), so ergiebt sich aus jener Parallele eher das Gegenteil von dem, was Grosart beweisen will.

Der zweite Grund Grosarts ist, dass der grausig-blutdürstige Charakter des Titus Andronicus besser dem Stil Greenes als dem Stil Shakespeares entspräche (*"the repulsive subject, blood and horrors" of Titus Andronicus, which while non-Shakespearean is out and out after the manner of Robert Greene.*)

Man höre und staune: auf der einen Seite der Dichter von Rich. III., Julius Cäsar, Hamlet, Othello, Macbeth, Lear, auf der anderen der Verfasser von Orlando Furioso, Friar Bacon, James IV., King Alphonsus, ein Dichter, dem wir keine einzige Tragödie mit Sicherheit zuschreiben können — und dabei soll Titus Andronicus mehr im Stil Greenes sein!

Grosart begründet seine Ansicht damit, dass er das blutdürstige Drama von Selimus, welches allerdings dem Titus sehr ähnlich ist, Greene zuschreibt. Aber zur Grundlage für eine Hypothese ist eine andere Hypothese doch nicht gut geeignet.

Wir werden auf die sehr beachtenswerte Tragödie von Selimus noch zurückkommen.

Es folgen dann (S. 410 ff.) ein paar Citate aus Greenes unbezweifelt echten Schriften, welche darthun sollen, dass die Naturschilderungen in Titus Andron. mehr im Stil Greenes als Shakespeares sind. Jeder unbefangene Beurteiler wird aus diesen Stellen eher das Gegenteil entnehmen. Man vergleiche zum Beispiel die Stelle aus Greenes Orpharion (Works XII, 12): *'From thence I posted to Erecinus: the mountain was greene and pleasant to the eye, the stones that appeared higher than the grasse seemed like*

jacinthes, the mosse was flowers, the very rubbish below pearles, so that Nature seemed to have conquered art and art Nature, and a supernatural glory both.'

Das soll der Naturschilderung in Tit. Andron. II, 3 auffallend ähnlich sein:

The birds chant melody on every bush,
The snake lies rolled in the cheerful sun,
The green leaves quiver with the cooling wind,
And make a chequer'd shadow on the ground:
Under their sweet shade, Aaron, let us sit,
And whilst the babbling echo mocks the hounds,
Replying shrilly to the well-tuned horns,
As if a double hunt were heard at once,
Let us sit down and mark their yelping noise.

Auf der einen Seite eine phantastisch-köstliche Natur-'Scene', mit Edelsteinen und Perlen ausgestattet; auf der anderen Seite ein einfaches, realistisches, frisches Landschaftsbild. Es ist nur nötig, Shakespeares Venus und Adonis oder den Sommernachtstraum zu lesen, um zu erkennen, dass gerade diese Stelle des Titus Andron. so echt shakespearisch ist, wie nur möglich. [1]) Die Situation scheint geradezu der von Venus und Adonis nachgebildet, womit natürlich nicht gesagt sein soll, dass Ven. und Adon. schon vor Tit. Andron. gedichtet, sondern nur dass die entsprechende Stelle aus Ovids Metamorphosen dem Dichter damals schon vorschwebte.

Robert Greene war ein gelehrter Stubenhocker, und durch längeren Aufenthalt in London allmählich zum

---

[1]) Man vergleiche namentlich die im Tit. Andron. (II, 3, 27) bald danach folgenden Verse:

Whiles hounds and horns and sweet melodious birds
Be unto us as is *a nurse's sony*
Of lullaby to bring her *babe* asleep

und Ven. 973:

By this, far off she hears some huntsman hollo;
A nurse's song ne'er pleas'd her *babe* so well

Cockney geworden. William Shakespeare war der Sohn eines Landmanns, sah Feld und Wald noch mit natürlichen Augen an und war ein leidenschaftlicher Jäger. Die angezogene Stelle des Tit. Andron. beweist also wiederum das Gegenteil von dem was Grosart will.

Wenn ferner Grosart die Stellen vergleicht:

Tit. Andron. IV. 4. 86:

> The eagle suffers little birds to sing
> And is not careful what they mean thereby:
> Knowing that with the shadow of his wing
> He can at pleasure stint their melody

und Greene (Works V. 72):

> When the eagle fluttereth, doves take not their flight

so ist die Ähnlichkeit doch nur eine sehr oberflächliche. Ebenso gut kann man vergleichen:

Lucr. 1014:

> Gnats are unnoted, wheresoe'er they fly,
> But eagles gaz'd upon with every eye

oder Rich. III. I, 3. 71:

> — wrens make prey, where eagles dare not perch

oder Rich. III. I. 1, 132:

> More pity that the eagle should be mew'd,
> While kites and buzzards prey at liberty.

Auch in den folgenden Versen glaubt Grosart den charakteristischen Stil Greenes zu erkennen:

Tit. Andr. III, 1. 268:

> Besides, this *sorrow* is an enemy,
> And would usurp upon my watery *eyes*,
> And *make them blind with tributary tears.*

Vielleicht hält Grosart Greene auch für den Verfasser

von Rich. III; denn in diesem Drama (I, 2, 164) finden sich folgende Verse

— — — in that sad time
My manly *eyes* did scorn an humble tear;
And what these *sorrows* could not thence exhale,
Thy beauty hath, and *made them blind with weeping.*

Merkwürdiger Weise scheint Grosart eine wirklich frappante Stilähnlichkeit übersehen zu haben. In Greenes Alphonsus beginnt der zweite Akt (Prolog) mit folgenden Worten:

Thus from the pit of pilgrim's poverty
Alphonsus gins by step and step *to climb*
Unto the *top* of friendly *Fortune's* wheel.

Vgl. Tit. II, 1, 1:

Now climbeth Tamora Olympus' *top*
Safe out of *Fortune's* shot — — —

Sodann glaubt Grosart, dass die zahlreichen klassischen Anspielungen im Tit. Andron. mehr im Stil Greenes seien; z. B. (vgl. S. 416):

Tit. Andron. II, 3, 231:

So pale did shine the moon on Pyramus.

Soll der Sommernachtstraum etwa auch von Greene herrühren? Über die klassischen Anspielungen bei Shakespeare haben Delius (im Shakespeare-Jahrbuch 1883) und Schröer (Titus Andr. S. 28 ff.) so gründlich gehandelt, dass ich nicht weiter darauf einzugehen brauche. Endlich soll der Wortschatz des Titus Andronicus mehr zum Sprachgebrauch Greenes stimmen. Grosart führt 25 Wörter an, die dem Titus Andronicus mit Greenes Dichtungen gemeinsam seien, während sie bei Shakespeare sich nicht finden:

alphabet, architect, battle-axe, bear-whelps, big-boned, continence, dandle, dazzle, devourers, Enceladus, extent, fere, gad, headless,

Hymeneus, Love-day, metamorphosis, overshade, panther, Philomela, Progne, passionate, resalute, unrecuring, venereal.

Auf den ersten Blick sieht man aus dieser Liste, dass die meisten der Wörter gar nicht individuell charakteristisch sind. Es verlohnt sich aber die Liste näher anzusehen:

architect (Tit. V, 3, 122 architect and plotter of these woes) kommt auch in der Battle of Alcazar in ganz ähnlicher Verbindung vor II, 1, 5: Dire architect of murders und misdeeds. Soll etwa auch dies Drama von Greene herrühren?

bear-whelp kommt im dritten Teil von Henry VI (III, 2, 161) vor, aber nicht bei Greene. Denn Grosart weiss (S. 420) nur die Stelle zu vergleichen: licking it as little as the beares their whelps.

dandle kommt in Ven. 562, Henry VI B, I, 3, 148 vor.

dazzle ist bekanntlich bei Shakespeare ganz üblich; bei Al. Schmidt sind 8 Stellen verzeichnet.

extent kommt an mehreren Stellen bei Shakespeare vor, z. B. Oth. I, 3, 81.

fere, ein zu Shakespeares Zeit veraltendes Wort, aber z. B. bei Spenser und Kyd auch vorkommend, übrigens noch im Pericl. Prol. 21 belegt.

gad kommt noch in Lear I, 2, 26 vor.

headless mehrfach bei Shakespeare belegt, z. B. Mids. III, 1, 112, Cymb. IV, 2, 308.

metamorphosis, allerdings sonst bei Shakespeare nicht belegt, wohl aber das abgeleitete Verbum *'metamorphose'*.

overshade, allerdings sonst bei Shakespeare nicht belegt, wohl aber *o'ershade*, z. B. Rich. III, I, 2, 131.

Philomela zwar nicht in dieser Form, aber als *'Philomel'* bei Shakespeare ganz üblich.

unrecuring, allerdings nicht bei Shakespeare, aber nach Grosart auch nicht bei Greene zu finden, sondern nur das Verbum *recure*, welches natürlich auch bei Shakespeare vorkommt.

Von den 25 Wörtern sind also 12 zu streichen. Bei den anderen 13 kann man getrost annehmen, dass sie nur zufällig bei Shakespeare (sonst) nicht belegt sind. Nicht einmal litterarische Beeinflussung geht aus diesen geringfügigen Übereinstimmungen mit einiger Sicherheit hervor.

Noch weniger können die folgenden Wörterlisten beweisen, in denen diejenigen Wörter des Tit. Andr. zusammengestellt sind, die sich bei Greene, aber auch bei Shakespeare wiederfinden. Grosart rechnet zu solchen charakteristischen Wörtern sogar: Aetna, affected, brag, brook, baleful, by'r lady, churl, checkered, coal-black, dumps, entreat, flout, gear, map, meed, Nilus, onset, policy, pry, ruffle, stale, shipwreck, sweetheart, shift, scath, trull, uncouth, weeds, welkin.

Der versuchte Nachweis Dr. Grosarts, dass Tit. Andron. im wesentlichen (substantially) von Greene verfasst sei, ist daher als misslungen anzusehen. Selbst wenn Tit. Andr. anonym überliefert wäre, liesse sich aus dem Sprachgebrauch nachweisen, dass dies Drama jedenfalls nicht von Greene herrührt; denn Greene hat eine erheblich archaischere Sprache. Ich hebe nur einige Punkte hervor. Die Verbindung *'for to'* mit dem Infinitiv veraltet in Shakespeares Zeit, bei Shakespeare findet sie sich nur sehr selten, im Titus Andronicus zweimal (IV, 2, 44 *for to say amen*, IV, 3, 51 *for to wreak our wrongs*). Bei Rob. Greene ist dieselbe Verbindung ganz gewöhnlich und noch recht häufig; in dem ungefähr gleichzeitigen 'King Alphonsus' habe ich 56 Fälle gezählt.

Die Verbindung *'for because'*, bei Shakespeare ebenfalls ganz selten, im Titus Andronicus überhaupt nicht belegt, ist bei Rob. Greene so häufig, dass das Zählen gar nicht verlohnt.

Das Adverb *'erst'* bei Shakespeare ebenfalls nur noch selten im Gebrauch, im Tit. Andr. nur noch zweimal belegt, ist ebenfalls bei Greene ganz gewöhnlich.

Das Adverb *'whereas'* für *'where'* kommt im Tit. Andr. nicht vor; bei Greene ist es sehr beliebt.

Das Adj. *'mickle'* bei Shakespeare sehr selten, im Titus gar nicht belegt, ist bei Greene noch ganz üblich.

Das Verbum *'egg'* im Tit. Andr. ebensowenig wie in anderen Dramen Shakespeares belegt, findet sich bei Greene noch öfters.

Die Übereinstimmungen mit Greenes Stil sind teils auf den gemeinsamen Sprachgebrauch jener Zeit zurückzuführen, teils vielleicht durch litterarische Beeinflussung zu erklären.

Wenn das Drama Selimus wirklich von Greene herrührt, was mir aber immer noch zweifelhaft ist, so wäre die Abhängigkeit von Greene allerdings kaum zu leugnen. Denn diese Tragödie stimmt, wie Grosart nachgewiesen, nicht nur im allgemeinen Charakter, sondern auch in der Darstellungsweise, ja sogar im Stil manchmal auffallend mit dem Tit. überein.

Im Selimus deklamiert Aga, dem die Hände abgehauen worden sind:

'T is true, 't is true, witnesse these handlesse armes,
Witnesse these emptie lodges of mine eyes,
Witnesse the gods that from the highest heauen
Beheld the tyrant with remorselesse heart,
Pull out mine eyes, and cut off my weake hands.
Witnesse that sun whose golden-coloured beames
Your eyes do see, but mine can nere behold;
Witnesse the earth, that sucked up my blood,
Streaming in rivers from my tronked armes;
Witnesse the present that he sends to thee,
Open my bosome, there you shall it see.
Those are the hands which Aga once did use,
To tosse the speare, and in a warlike gyre
To hurtle my sharpe sword about my head;

These sends he to the wofull Emperour;
With purpose so to cut thy hands from thee.
(Greene, Works ed. Grosart Vol. XIV, p. 249.)

Ganz ähnlich (nur viel einfacher und weniger wortreich!) klagt der ebenso verstümmelte Titus:

V, 2, 22:

Witness this wretched stump, witness these crimson lines;
Witness these trenches made by grief and care;
Witness the tiring day and heavy night;
Witness all sorrow, that I know thee well
For our proud empress, mighty Tamora:
Is not thy coming for my other hand?

Und sehr ähnlich ist auch ein anderer Vers: (V, 3, 63):

'T is true. 't is true. witness my knife's sharp point.

Mit derselben Sicherheit, wie Grosart den Tit. Andron. Rob. Greene zuschrieb, behauptete ein anderer englischer Shakespeare-Forscher, Fleay, das Stück sei von Marlowe. Diese Ansicht ist von Schröer in seinem wertvollen Buche über Titus Andronicus endgültig widerlegt worden. Allerdings ist die Charakterzeichnung, wie Schröer und Brandl gezeigt haben, zum Teil noch in Marloweschem Stil: Titus Andronicus ist gleichsam eine Mischung aus Tamerlan und Talbot. Der Mohr Aaron scheint dem Juden Barabas und zugleich dessen Diener Ithimore nachgebildet. Aber Schröer hat mit Recht die grössere Weichheit und die psychologische Vertiefung der Charaktere gegenüber den Marloweschen Gewaltmenschen und Scheusalen hervorgehoben.

Eine Nachahmung (die merkwürdigerweise Schröer entgangen ist) scheint in den folgenden Versen vorzuliegen:

Jew of M. V. 2042:

For the Jewes body, throw that o're the wals,
To be a prey for Vultures and wild beasts.

Tit. V, 3, 198:

As for that heinous tiger Tamora
— — — — — — — — — — —
-- throw her forth to beasts and birds of prey.

Allerdings heisst es schon ähnlich im Tamb. B. II, 2 (V. 2927):

Now shall his barbarous body be a pray To beasts and foules.

Im Ton sehr ähnlich ist das letzte trotzige Bekenntnis des Bösewichts Aaron (V, 1, 98) den letzten Worten des Barabas (Jew of M. V. 2335 ff.), und noch mehr der früheren Erzählung seiner eigenen Schandtaten (V. 910 ff.).

Im ersten Akt zeigt sich im Ganzen der Einfluss Marlowes noch am stärksten — während weiterhin ein anderer Vorläufer Shakespeares den Ton angiebt, wie wir gleich sehen werden.

Wie Tamerlan den Sarg seiner geliebten Zenocrate mit sich führt, so tritt Titus Andronicus gleich in der ersten Scene mit einem schwarz verhängten Sarge auf, in dem die irdischen Überreste seiner im Kampf gefallenen Söhne liegen. Wie Tamerlan ersticht Titus in Wut einen seiner eigenen Söhne.

Bestimmtere Reminiscenzen nachzuweisen dürfte schwer werden. Denn auf solche geringfügige Anklänge, wie

Tamb. A. V, 74:

Thy words are swords..

Tit. I, 1, 314:

These words are razors to my wounded heart

oder

Tamb. B. V, 4353:

I could sustaine a thousand deaths

Tit. II, 1, 79:

— — a thousand deaths
Would I propose.

ist kaum etwas zu geben.

Der Stil des Tit. Andr. weicht im allgemeinen schon deutlich von dem Marlowes ab.

Auf Grund der Stilähnlichkeit könnte man den Tit. Andr. mit viel grösserem Recht Thomas Kyd, als Greene oder Marlowe zuschreiben.

Thomas (Kyd 1558 geboren) war einige Jahre älter als Shakespeare, und hatte eine gründlichere Schulbildung voraus (auf der Merchant Taylors School), da er eigentlich zum Juristen bestimmt war, wie aus einer satirischen Anspielung von Th. Nash hervorgeht. Im Jahre 1589, zu einer Zeit, wo noch Niemand von Shakespeare als Dichter sprach, war er schon als Dramatiker bekannt und hatte einen gewissen Ruf. Sein grösstes Drama, die Spanische Tragödie, ursprünglich mit anderem Titel als die Tragödie von '*Jeronimo*' bezeichnet, muss damals schon bekannt geworden sein; ebenso das alte verlorene Hamlet-Drama, welches höchstwahrscheinlich von ihm herrührt (vgl: meine Schrift über Thomas Kyd S. 94 ff.).

Der Titus Andronicus ist, soviel wir wissen, erst 1594 aufgeführt, und im selben Jahre gedruckt worden. Die Sp. Tr. (Jeronymo) wurde, aber wie aus Henslowes Tagebuch zu ersehen, 1592 aufgeführt und am 7. Okt. 1592 zum Druck angemeldet; aus inneren Gründen ist ihre Abfassung spätestens 1589 (so nach Brandl und auch Schröer), nach meiner Ansicht ins Jahr 1587 zu setzen.

Im Jahr 1594 wurde der Tit. Andr. von Henslowe noch als ein n(ew) e(nterlude) bezeichnet, während der 'Jeronymo' schon im Jahre 1592 alt gewesen sein muss.

So weist also alles darauf hin, dass der Sp. Tr. die Priorität vor dem Tit. Andr. gebührt, was auch aus dem altertümlichen Charakter und Stil, Wortschatz und Versbau des ersteren Stückes hervorgeht.

Überdies kommt im Tit. Andr. eine deutliche Anspielung auf die Sp. Tr. vor:

Tit. III. 1, 131:

— — Or shall we bite our tongues, and in dumb shows
Pass the remainder of our hateful days?

Der Held der Sp. Tr., Jeronimo, beisst sich in der Tat die Zunge ab (in der letzten Scene).

Trotz alledem setzte Schröer, von der vorgefassten Meinung der Originalität des Tit. ausgehend, dieses Drama ganz willkürlich noch vor der Sp. Tr. an und versperrte sich so den Weg zum Verständnis von Shakespeares Erstlingstragödie. Denn diese ist offenbar sehr stark von der Sp. Tr. (vielleicht auch von dem verloren gegangenen Urhamlet) beeinflusst.

Kyd war nicht der erste, der den Wahnsinn dramatisch darstellte (Greene und Marlowe waren ihm darin schon Vorläufer gewesen), aber doch der erste, der dies Motiv zu erschütternder tragischer Wirkung brachte, wahrscheinlich angeregt durch die Seneca-Tragödien und vielleicht durch die Hamlet-Sage. Der wahnsinnige Jeronimo in der Sp. Tr. ist nun offenbar vorbildlich gewesen für den wahnsinnigen (oder sich wahnsinnig stellenden) Titus Andronicus.

Wenn wir die beiden Dramen genauer vergleichen, finden wir eine auffallende Ähnlichkeit im Aufbau der Handlung. Der erste Akt des Tit. ist ebenso überladen mit Handlung, wie es der erste (später als 'First Part' abgetrennte) Akt des Jeronimo ursprünglich gewesen sein muss. Die Heimkehr eines siegreichen Feldherrn ist übereinstimmend der Ausgangspunkt der Handlung. Im zweiten Akt haben wir übereinstimmend ein Stelldichein, Ermordung des Liebenden an der Seite der Geliebten, Totenklage. Im dritten Akt Hinrichtung der vermeintlichen (oder wirklichen) Mörder, Titus Andronicus wird wahnsinnig (wiederum übereinstimmend). Im vierten Akt Zaudern und wahnsinniges Gebahren des Titus (ganz ähnlich wie in der Sp. Tr.). Im fünften Akt vollziehen Titus und Lavinia das grause Rachewerk, ähnlich wie Jeronimo und Bellimperia in der Sp. Tragedy.

Bei der Aufführung der beiden Dramen müssen die Ähnlichkeiten in der Inscenierung noch viel deutlicher hervorgetreten sein, als jetzt, wo wir sie uns nur durch die Lektüre vergegenwärtigen können. Man stelle sich zum Beispiel die Scene vor, in der Horatio von Lorenzo und Balthasar ermordet, und seine Geliebte, Bellimperia, dann von den beiden Schurken geknebelt fortgeschleppt wird und vergleiche damit Tit. Andr. II, 3. Oder man vergegenwärtige sich die übereinstimmende erste Scene des dritten Aktes: Alexandro zum Richtplatz geführt. — Martius und Quintus zum Richtplatz geführt. In derselben Scene bittet Titus vergeblich um Gerechtigkeit und Mitleid, ganz ähnlich wie Jeronimo in einer sehr berühmten Scene (Go by, Jeronimo!)

Die Nachahmung wird noch deutlicher, wenn wir einige, zum Teil wörtlich übereinstimmende Stellen aus beiden Dramen vergleichen:

Tit. I, 1, 87:

Why suffer'st thou thy sons, unburied yet,
To hover on the dreadful shore of Styx

Sp. Tr. (Dodsley-Hazlitt) V, 8:

— — Churlish Charon, only boatman there,
Said that my rites of burial not perform'd,
I might not sit amongst his passengers.

Tit. I, 1, 442:

My lord, be rul'd by me, be won at last

Sp. Tr. (Dodsley-Hazlitt V, 38):

My lord, for once you shall be ruled by me.

Tit. II, 3, 8:

And so repose, sweet gold, for their unrest — — —

Sp. Tr. (D.-H. V, 21):

Then rest we here awhile in our unrest.

Tit. II, 3, 35:

Tamora, the empress of my soul [1])

[1]) Vgl. auch Soliman and Perseda (Dodsley-Hazlitt V, 293): empress of my thoughts.

Sp. Tr. (D.-H. V, 160):

Perseda, sovereign of my soul.

Tit. III, 2, 9:

And when my heart, all mad with misery,
Beats in this hollow prison of my flesh

Sp. Tr. (D.-H. V, 7):

When this eternal substance of my soul
Did live imprison'd in my wanton flesh.

Tit. III, 2, 12:

Thou map of woe

Sp. Tr. (D.-H. V, 101):

— -- — my sorrow's map.

Tit. IV, 2, 31:

But let her rest in her unrest awhile

Sp. Tr. (D.-H. V, 21):

Then rest we here awhile in our unrest.

Tit. IV, 2, 169:

I see thou wilt not trust the air with secrets

Sp. Tr. (D.-H. V, 83):

I list not trust the air
With utterance of our pretence.

Tit. V, 1, 114:

I pry'd through the crevice of a wall

Sp. Tr. (D.-H. V, 114):

I pry through every crevice of each wall.

Die Phantasien des geistesgestörten Titus Andr. (IV, 3, V, 1) beruhen offenbar auf Reminiscenzen an verschiedene Stellen der Sp. Tr. (V, 9, 106, 107, 111, 142).

[1]) Fast alle angeführten Parallelstellen sind von Ritzenfeldt in seiner Dissert. (Der Gebrauch der Pronomens etc. bei Thomas Kyd) p. 69 gesammelt worden. Auch Schröer hat (a. a. O. S. 75) auf eine Stelle aufmerksam gemacht.

Auch dort ist von Plutos Reich und von dem brennenden See die Rede (p. 142 fiery lake, vgl. Tit. 5, 1 burning lake); auch dort gräbt der Irrsinnige, um in die Unterwelt zu gelangen. Das Auftreten der Tamora als Rachegöttin ist ebenfalls dort vorgebildet. — Wäre der Kydsche Urhamlet (um 1588) erhalten, so würde wahrscheinlich auch die Einwirkung dieses Dramas auf den Tit. Andr. deutlich hervortreten. So können wir nur Shakespeares Hamlet-Bearbeitung mit dem Titus Andronicus vergleichen, bei welcher ja umgekehrte Beeinflussung vorliegen kann. Immerhin sind die folgenden Paralleln beachtenswert:

Tamora	—	Königin Gertrud.
Aaron	—	Claudius (ebenfalls hässlich und schwarz geschildert).
Lavinia	—	Ophelia.
Titus	—	Hamlet (der zaudernde, sich irrsinnig stellende Rächer).
Lucius	—	Fortinbras.

Bisweilen erinnert der Stil in Tit. Andron. auch an Peele, so namentlich in den ersten Scenen des zweiten Aktes. Der Monolog Aarons ist fast in Peeles Ton gehalten:

II, 1, 5:

As when the golden *sun* — — —
— — — — — — — — —
Gallops the zodiac.[1])

Peele, Descensus Astraeae (Works ed. Dyce p. 541):

How Time hath — — —
— — made the silver moon, and *heaven's bright eye*
Gallop the zodiac.

[1]) Es ist zu beachten, dass Sh. den Ausdruck nicht richtig anwendet; er bezieht das Durchlaufen des Tierkreises auf die scheinbare Tagesbahn der Sonne, während die Sonne in Wirklichkeit doch erst im Laufe eines Jahres den Tierkreis durchmisst. Der gebildetere Peele gebraucht die Wendung richtiger.

David and Bethsabe (Works p. 464):

> As *heaven's bright eye* burns most when most he *climbs*
> The crooked *zodiac* with his fiery sphere,
> And shineth furthest from this earthly globe.

Auch der Monolog Abdelmelecs in der 'Battle of Alcazar' II, 1 ist im Ton sehr ähnlich; man vergleiche:

Tit. Andr. II, 3, 96:

> here nothing *breeds*
> Unless the *nightly owl* or *fatal raven:*
> And when they show'd me this abhorred pit,
> They told me, here, at dead time of the night,
> A thousand fiends, a thousand *hissing snakes*
> — — — — — — — — — —
> Would make such fearful and confused cries — —

Peele, Battle of Alcaz. (Works p. 427):

> in their cursed tops
> The *dismal night-raven* and *tragic owl*
> *Breed*, and become fore-tellers of my fall,
> The fatal ruin of my name and me!
> Adders and *serpents hiss* at my disgrace,
> And wound the earth with anguish of their stings.

Auf die Ähnlichkeit der Naturschilderung in dieser Scene des Titus Andron. mit einer anderen Stelle der B. of Alcazar (p. 425) hat schon Schröer (S. 66) aufmerksam gemacht.

Auch die Metapher *'chief architect and plotter of these woes'* Tit. V, 3, 122 ist ganz in Peeles Stil, vgl. B. of A. II, 5 *speechless night, dire architect of murders and misdeeds.*

Die zweite Scene des zweiten Aktes im Tit. Andr. beginnt mit den monologisierenden Worten des Titus:

> The hunt is up, the morn is *bright and gray*
> etc.

Ganz ähnlich fängt der Monolog Sacrapants in Peeles Old Wives' Tale an (p. 449):

The day is clear, the welkin *bright and grey.*
The lark is merry and records her notes:
Each thing rejoiceth underneath the sky etc.

Der erste Akt des Tit. Andron. ist auch dem ersten Akt von Peeles Edward I in der Inscenierung sehr ähnlich: Heimkehr aus dem Kriege, Krönung (Königswahl), Triumph der stolzen, grausamen, ehebrecherischen Königin, die (der Sage, aber nicht geschichtlichen Tatsachen entsprechend) so charakterisiert ist, dass sie als Vorbild für Tamora gedient haben könnte.

Dass der Titus Andronicus nicht die erste erhaltene dramatische Arbeit des Dichters, sondern erst nach Henry VI. First Part verfasst war, geht sowohl aus metrischen wie stilistischen Kriterien hervor. Deutlich zeigt sich auch gegenüber Henry VI A die zunehmende Gewandtheit und Sicherheit in der dramatischen Technik, sowie die ausgiebigere Benutzung anderer Dramen, namentlich der Spanischen Tragödie.

Titus Andr. scheint sehr bald nach Henry VI A verfasst zu sein; während der Dichter an der Tragödie arbeitete, muss seine Phantasie noch mit der Historie beschäftigt gewesen sein. So erklärt sich eine auffallende Übereinstimmung in Situationen und Charakteren: Talbot-Titus Andronicus, Heinrich VI-Saturninus, Margaretha von Anjou-Tamora, Suffolk-Aaron, innere Zwistigkeiten, Streit um die Königskrone nach glücklich beendetem Feldzuge, Vermählung des Königs mit einer schönen Frau, die vorher in Gefangenschaft geraten war. Andererseits scheint in dieser Eingangsscene dem Dichter schon eine tragische Situation aus dem dritten Teil von Heinrich VI (V, 5) vorgeschwebt zu haben: Ermordung des Sohnes vor den Augen der Mutter, wobei wiederum Tamora an Margaretha von Anjou erinnert.

Wir können ja bei Shakespeare öfters beobachten, wie er dramatische Motive, Situationen, Charaktere aus einem Drama in das andere herübernimmt, so dass aber doch, wie

in einem Kaleidoskop, durch neue Kombination und Verschiebung der einzelnen Bestandteile immer neue Bilder entstehen.

So ist denn auch leicht begreiflich, dass besonders im ersten und zweiten Akt des Tit. Andr. mehrere charakteristische Ausdrücke und Wendungen aus Henry VI A wiederkehren:

Tit. Andr. I, 1, 25:

A braver warrior
Lives not this day within the city walls

H. VI. A III, 2, 134:

A braver soldier never couched lance

Tit. I, 1, 209:

noble-minded Titus

H. VI. A IV, 4, 37:

the noble-minded Talbot.

Tit. I, 1, 331:

She will a handmaid be to his desires.

H. VI. A III, 3, 42:

Stay, let thy humble handmaid speak to thee.

Tit. I, 1, 347:

But let us give him burial, as becomes

H. VI. A IV, 7, 86:

And give them burial, as beseems their worth.

Tit. II, 1, 82:

She is a woman, therefore may be woo'd;
She is a woman, therefore may be won

H. VI. A V, 3, 78:

She's beautiful, and therefore may be woo'd:
She is a woman, therefore may be won.

Wir werden sehen, dass auch der zweite Teil von Heinrich VI. mit Titus Andronicus in charakteristischen

Wendungen besonders zusammentrifft, so dass die aus metrischen, sprachlichen und stilistischen Kriterien sich ergebende Reihenfolge durch die Parallelstellen bestätigt wird.

Es ist aber gar nicht schwer im Titus Andronicus auch Berührungen mit anderen, unbezweifelt echten Dichtungen Shakespeares nachzuweisen, was besonders Schröer in seiner erwähnten Schrift unternommen hat.

Gleich im Eingang der ersten Scene erinnert der Vers

Romans, friends, followers, favourers of my right!

an eine berühmte Stelle des Julius Caesar.

Die Verse über die Gnade (I, 1, 117—119) lassen sich mit den schönen Worten der Portia im Kaufmann von Venedig vergleichen. Der Ausdruck 'tributary tears' (I, 1, 159) erinnert an 'tributary drops' in Rom. III, 2, 103.

Der Anfang des II. Aktes klingt, wie Schröer mit Recht bemerkt, sehr ähnlich dem Eingangsmonolog von Richard III. Die zweite Scene des zweiten Aktes kann als Vorstudie zum IV. Akt des Sommernachtstraums erscheinen. In der dritten Scene desselben Aktes klingen verschiedene Stellen von Venus und Adonis an. Der Jammer der geschändeten Lavinia lässt sich mit dem der Lucretia vergleichen. Im dritten, vierten und fünften Akt werden wir an Hamlet, König Lear und Coriolan erinnert. Diese Erstlingstragödie Shakespeares hängt also ganz organisch mit den späteren Werken des grossen Dichters zusammen.

Wie in anderen Dramen Shakespeares, so kommen auch hier natürlich mehrere Stellen vor, die Anweisungen für das Mienenspiel der Schauspieler enthalten:

I, 1, 263:

Clear up, fair queen, that cloudy countenance

II, 3, 32:

What signifies my deadly-standing eye,
My silence and my cloudy melancholy?

III, 2, 4:

Marcus, unknit that sorrow-wreathen knot.

Die Quelle des Stückes ist leider nicht mit Sicherheit zu ermitteln. Ein älteres anonymes Drama (Titus and Vespasian) scheint zu Grunde zu liegen, welches nur in deutscher (wahrscheinlich sehr freier) Bearbeitung erhalten ist. Die weitere Quellenuntersuchung ergiebt, dass eine pseudohistorische Sage von Titus Andronicus mit der Fabel von der Rache eines Mohren verflochten ist. Diese Fabel stammt zunächst aus Bandellos Novellensammlung, indirekt aber aus germanischer Sage: es ist eigentlich die Geschichte von dem gefangenen, zum Sklaven gemachten Schmied Wieland, der aus Rache die Tochter seines Herrn schändet und dessen zwei Söhnen die Köpfe abschlägt.

Ein gut Teil der Greuel, die in diesem grausigsten aller Schauspiele zur Darstellung kommen, hat Shakespeare überliefert erhalten, aber er hat sie mit Anlehnung an klassische Fabeln noch vermehrt: Ovids Sage von Philomele und Procne, die Schändung und der Tod der Lucretia, die Ermordung der Virginia durch ihren eigenen Vater, das schaurige Mahl in Senecas Thyestes, alle diese Ingredienzien finden wir im Tit. Andr. wieder. Im ersten Akt sind noch einige ganz überflüssige Morde à la Tamerlan und Jeronimo hinzugefügt. Es ist als wollte der Dichter seine Vorgänger in der Häufung der Schrecken überbieten, und das ist ihm auch gelungen. Einen höheren Kunstwert hat der Verfasser diesem auf die rohesten Instinkte und Gefühlsregungen des damaligen Londoner Publikums berechneten Stücke offenbar nicht zugeschrieben, und der moderne ästhetische Massstab darf daher nicht angelegt werden. Shakespeare war hier eben mehr 'Dramenfabrikant' (play-wright), als Dichter.

Interessant ist das Stück für uns nur vom litterarhistorischen und vom psychologischen Gesichtspunkte aus.

Gewöhnlich werden auch hier 'schöne' Stellen zum Be-

weise für Shakespeares Autorschaft citiert. Ich möchte im Gegenteil wiederum zeigen, dass man gerade aus den Rohheiten und Geschmacklosigkeiten den von Hause aus wenig feinen und nur mässig gebildeten Dichter erkennen kann.

Allerdings ist bei der Beurteilung des Stückes der Geschmack des Volkes und der Zeit in Betracht zu ziehen. Hinrichtungen waren damals öffentlich und kamen häufig vor; grausame Verstümmelungen, Abhauen von Händen, Abschneiden von Ohren, war nichts Seltenes. Das Schaffot auf Tower Hill wurde oft vom Blut der Enthaupteten gerötet, und zuweilen grinsten die leblosen Köpfe auf der London Bridge den Vorübergehenden entgegen.

So ist es denn erklärlich, dass auch die Tragödien jener Zeit in Greueln und Morden, man möchte sagen mit Wollust schwelgen. Aber eine gewisse Decenz legten sich doch die akademisch gebildeten Dichter, ein Marlowe, Peele, Greene, Lodge, Kyd dabei auf.

Die Greuel der Marloweschen Dramen, der Spanischen Tragödie, des Selimus, werden noch überboten durch die blutdürstige Grausamkeit und Rohheit, die im Titus Andronicus gehäuft ist.

Wie Aaron die Amme ersticht, macht er sich noch über ihr Todeswimmern lustig:

> Weke, weke! so cries a pig prepar'd to the spit.

Und Titus Andronicus schlachtet Chiron und Demetrius mit folgenden Worten ab:

> And now prepare your throats. Lavinia, come,
> [He cuts their throats.
> Receive the blood; and when that they are dead,
> Let me go grind their bones to powder small,
> And with this hateful liquor temper it:
> And in that paste let their vild heads be bak'd.
> Come, come, be every one officious
> To make this banquet — — — —

Baconianer sagen ja gewöhnlich, ein Schlächterbursche

wie William Shakespeare ursprünglich war — was übrigens ganz unerwiesen ist — könnte unmöglich so edle und reine Dichtungen wie die unter Shakespeares Namen gehenden Dramen verfasst haben. Man kann aber im Gegenteil behaupten: nur der Sohn eines Schlächters konnte eine Tragödie wie den Tit. Andr. schreiben.

Auch sonst entstammen manche Vergleiche dem Schlachthause:

II, 3, 222:

Lord Bassianus lies embrewed here,
All on a heap, like to the slaughter'd lamb.

I, 1, 143:

Alarbus' limbs are lopp'd,
And entrails feed the sacrificing fire,
Whose smoke, like incense, doth perfume the sky.

IV, 4, 58:

For this proud mock I'll be thy slaughterman.

I, 1, 112:

But must my sons be slaughter'd in the streets. — —?

Ebenso zeigt der Dichter Interesse für Viehzucht:

V, 1, 31:

For where the bull and cow are both milk-white,
They never do beget a coal-black calf.

IV, 4, 90:

— — words more sweet, and yet more dangerous,
Than baits to fish, or honey-stalks to sheep,
When as the one is wounded with the bait,
The other rotted with delicious feed.

Ganz charakteristische Wendungen, originelle Vergleiche, derbe Sprichwörter verraten ferner auch bei diesem Drama die Sphäre, in der der Dichter eigentlich heimisch ist.

Demetrius (der Sohn einer Königin!) sagt zu seinem Bruder Chiron:

What, hast not thou full often struck a doe,
And borne her cleanly by the keeper's nose?

Der Wilddiebstahl scheint also vom Dichter zu den Vergnügungen eines Prinzen gerechnet zu werden.

Echte Jägerlust klingt aus den Worten des Titus:

The hunt is up, the morn is bright and gray,
The fields are fragrant, and the woods are green.
Uncouple here, and let us make a bay,
And wake the emperor and his lovely bride.
And rouse the prince, and ring a hunter's peal,
That all the court may echo with the noise. (II, 2, 1).

Poetisch schön ist der Vergleich (III, 1, 88):

O thus I found her, straying in the park,
Seeking to hide herself, as doth the deer
That hath receiv'd some unrecuring wound.

Anspielungen auf den Ackerbau und damit eng verbundene Handwerke und Hantierungen sind nicht selten. Demetrius sagt (II, 1, 85):

more water glideth by the mill,
Than wots the miller of; and easy it is
Of a cut loaf to steal a shive, we know.

und später (II, 3, 123):

First thrash the corn, then after burn the straw.

Originell ist folgender Vergleich (V, 1, 14):

we'll follow where thou lead'st,
Like stinging bees in hottest summer's day,
Led by their master to the flower'd fields.

Aaron rühmt sich merkwürdiger Missetaten:

— — Make poor men's cattle break their necks;
Set fire on barns and hay-stacks in the night,
And bid the owners quench them with their tears.

Aus dem Farmerleben stammt auch das folgende Bild:

O let me teach you how to knit again

This scatter'd corn into one mutual sheaf,
These broken limbs again into one body.

Noch einige andere Vergleiche sind bemerkenswert:

III, 1, 111:

fresh tears
Stood on her cheeks, as doth the honey-dew
Upon a gather'd lily almost wither'd.

II, 4, 54:

One hour's storm will drown the fragrant meads.

III, 1, 125:

— — — our cheeks
— — are stain'd, like meadows, yet not dry,
With miry slime left on them by a flood?

II, 3, 200:

— — — — drops of new-shed blood
As fresh as morning's dew distill'd on flowers.

Überall Erdgeruch, Waldeshauch, Duft von Wiesen und Feldern, der in diese öde, dumpfe Mordtragödie erfrischend hineinweht.

Geschmacklosigkeiten laufen natürlich auch sonst noch gelegentlich mit unter:

The milk thou suck'dst from her did turn to marble. (II, 3, 144.)

Sorrow concealed, like an oven stopp'd,
Doth burn the heart to cinders where it is (II, 4, 36.)
(ein Vergleich, der sich in Venus und Adonis wiederfindet)

These words are razors to my wounded heart. (I, 1, 316.)
— — — — that kiss is comfortless
As frozen water to a starved snake. (III, 1, 257.)
— — For-why my bowels cannot hide her woes,
But like a drunkard must I vomit them. (III, 1, 231.)

Eine besondere Vorliebe hat Shakespeare bekanntlich für die Lerche gehabt (III, 1, 159 *'a lark that gives sweet tidings of the sun's uprise).*

Aber auch die Schwäne auf der Themse scheint der Dichter mit Interesse beobachtet zu haben:

For all the water in the ocean
Can never turn the swan's black legs to white,
Although she lave them hourly in the flood. (IV, 2, 101.)

Charakteristisch ist die sinnige und gemütvolle Teilnahme am Tierleben (III, 2, 59):

Marcus . Alas, my lord, I have but kill'd a fly.
Titus . But how, if that fly had a father and mother?
How would he hang his slender gilded wings,
And buzz lamenting doings in the air!
Poor harmless fly,
That, with his pretty buzzing melody,
Came here to make us merry! and thou hast kill'd him.

Es ist beachtenswert, dass die Naturbilder und Vergleiche in dieser Tragödie durchgängig sommerlicher Scenerie entnommen zu sein scheinen, was auf die Abfassungszeit schliessen lässt.

Ausser den Erinnerungen an seine ländliche Heimat stossen wir aber hier schon auf andere Naturbilder:

Titus klagt (III, 1, 93):

For now I stand as one upon a rock,
Environ'd with a wilderness of sea,
Who marks the waxing tide grow wave by wave,
Expecting ever when some envious surge
Will in his brinish bowels swallow him.

Das Gleichnis vom Mann, der am Meeresufer steht, ist mit solcher Lebendigkeit ausgeführt, dass man wohl annehmen darf, der Dichter habe das Meer selbst gesehen.[1])

---

[1]) Vgl. Tamb. A. V. 1594:

— — the Souldan is
No more dismaide with tidings of his fall,
Than in the hauen when the Pilot stands
And viewes a strangers ship rent in the winds.

In London aber konnte er oft beobachten, was in folgendem Gleichnis geschildert wird:

I, 1, 71:

> Lo, as the bark, that hath discharg'd her fraught,
> Returns with precious lading to the bay
> From whence at first she weigh'd her anchorage.

Der Dichter will klassisch gebildet erscheinen. Gern bringt er eine Reminiscenz aus den Schulklassikern (Ovid,[1]) Vergil, Cicero De Oratore) an, gelegentlich citiert er auch ein paar lateinische Verse aus den Oden des Horaz, aus Ovids Metamorphosen und aus einem Drama Senecas, allerdings wie nachgewiesen ist, und wie er auch naiv zugiebt (IV, 2, 23), nicht nach irgend einer Ausgabe, sondern nach Lyly's Schulgrammatik. Mit Senecas Dramen ist er offenbar weit weniger vertraut, als die akademischen Dichter: was im Tit. Andron. den Seneca-Dramen nachgebildet scheint, dürfte meist durch Kyd und Marlowe vermittelt sein (vgl. Brandl. Gött. Gel. Anz. 1891, S. 724), aber Senecas Thyestes scheint Shakespeare allerdings gekannt zu haben.

Die Rolle des Lucius im V. Akt erinnert, wie der Dichter selbst hervorhebt (IV, 4, 68), an die des Coriolan, dessen Lebensbeschreibung der Dichter wohl damals schon im Plutarch (in der Übersetzung von North) gelesen hatte.

Seine litterarische Bildung scheint der Dichter auch sonst etwas vervollständigt zu haben. Einmal kommt eine Anspielung auf Chaucers Haus der Fama vor (II, 1, 126).

Auch mit Lyly's Roman Euphues dürfte Shakespeare jetzt schon bekannt geworden sein. Das Gleichnis

> Sorrow conceal'd is like an oven stopp'd

sieht ganz so aus, als wenn es von Lyly herstammte, vgl. Euphues (ed. Landmann p. 38):

---

[1]) Besonders geläufig scheinen dem Dichter Ovids Metamorphosen zu sein: die Sagen von Actaeon (Metam. Lib. III), von Pyramus und Thisbe (Lib. IV), Philomele und Procne (Lib. VI).

— — the Oouen dammed up, baketh soonest, —
sores hauing no vent fester inwardly.

So scheint denn auch der Stil schon gelegentlich von Lyly beeinflusst: Antithesen mit Alliteration kommen schon zuweilen vor:

II, 3, 144:

The *m*ilk thou suck'dst from her did turn to *m*arble.

II, 4, 13:

If I do dream, would all my *w*ealth would *w*ake me!
If I do wake, some planet strike me down,
That I may *sl*umber in eternal *sl*eep!

Anaphora wird bisweilen in hochpathetischer Rede angewandt; Ausrufe, rhetorische Fragen beleben die Dialoge und Monologe.

Im ganzen ist der Stil in diesem Drama, wie schon erwähnt, besonders durch Kyd beeinflusst, daher schon gewandter, schwungvoller, rhetorischer, pathetischer.

Die Neigung zu Wortspielen (übrigens auch ein mit Kyd gemeinsamer Charakterzug) kann der Dichter auch hier nicht ganz unterdrücken, obwohl Wortwitze zum Ton der Tragödie weit weniger passen, als zu dem der Historien:

III, 1, 91:

It was my *deer*; and he that wounded her
Hath hurt me more than had he kill'd me dead.

III, 2, 29:

O, *handle* not the theme, to talk of *hands*.

IV, 2, 73:

Dem. Villain, what hast thou *done*?
Aar. That which thou canst not *undo*.
Chi. Thou hast *undone* our mother.
Aar. Villain, I have *done* thy mother.

Sarkasmus und Cynismus sind auch im Tit. Andr.

recht beliebt. Sogar die unschuldige Lavinia höhnt ihre Gegnerin Tamora mit den Worten:

> Jove shield your husband from his hounds to-day!
> 'Tis pity they should take him for a stag.

Allegorie kommt namentlich in jener Scene zur Anwendung, wo Tamora und ihre beiden Söhne als *'Rache'*, *'Mord'*, *'Schändung'* verkleidet auftreten, eine Idee, auf welche der Dichter wohl durch das Vorbild der Sp. Tr. gekommen ist; denn dort tritt die Rachegöttin (Revenge) mehrfach auf. Sonst ist noch die schon erwähnte Stelle hervorzuheben:

Tit. III, 1, 268:

> this sorrow is an enemy,
> And would usurp upon my watery eyes,
> And make them blind with tributary tears.

Conceits im Modestil finden sich öfters, z. B. in den folgenden Versen:

Tit. III, 1, 37:

> Therefore I tell my sorrows to the stones;
> Who, though they cannot answer my distress,
> Yet in some sort they 're better than the tribunes,
> For that they will not intercept my tale:
> When I do weep, they humbly at my feet
> Receive my tears and seem to weep with me;
> And, were they but attired in grave weeds,
> Rome could afford no tribune like to these.
> A stone is soft as wax — tribunes more hard than stones;
> A stone is silent, and offendeth not. — —

oder

Tit. III, 1, 222:

> When heaven doth weep, doth not the earth o'erflow?
> If the winds rage, doth not the sea wax mad,
> Threatening the welkin with his big-swoln face?
> And wilt thou have a reason for this coil?
> I am the sea; hark how her sighs do blow!

She is the weeping welkin, I the earth:
Then must my sea be moved with her sighs;
Then must my earth with her continual tears
Become a deluge, overflow'd and drown'd.

Sehr ähnlich ist ein Gleichnis in Romeo and Juliet II, 5, 131 ff.

Die litterarische Quelle scheint auch hier Kyds Span. Trag. zu sein (Dodsley-Hazlitt V, 55):

— — gush out tears, fountains and floods of tears,
Blow sighs, and raise an everlasting storm!

Von William Shakespeares innerstem Geistes- und Gefühlsleben verrät auch diese Tragödie nur wenig.

Eine verbitterte, düstere Lebensauffassung scheint noch vorzuherrschen; wenigstens klingen die Worte, mit denen Titus Andronicus die Grabesruhe preist, als wenn sie aus des Dichters Seele gesprochen wären:

Tit. I, 1, 152:

— — — repose you here in rest,
Secure from worldly chances and mishaps!
Here lurks no treason, here no envy swells,
Here grow no damned grudges; here are no storms,
No noise, but silence and eternal sleep.

Das Grablied aus Cymbeline (IV, 2) ist recht ähnlich im Ton.

Bemerkenswert scheint mir ferner schon hier ein aristokratischer Zug: auf adlige, vornehme Gesinnung wird wie es scheint vom Dichter Wert gelegt:

Tit. I, 1, 119:

Sweet mercy is nobility's true badge.

Tit. I, 1, 215:

thanks to men
Of noble minds is honourable meed.

Tit. I, 1, 271:

true nobility
Warrants these words in princely courtesy.

Die einzigen Gefühlstöne, die voll angeschlagen werden, sind auch hier Elternliebe und Vaterzärtlichkeit; so besonders in jenen schönen Versen, die Lucius Andronicus zu seinem kleinen Sohne spricht:

> Come hither, boy; come, come, and learn of us
> To melt in showers: thy grandsire lov'd thee well
> Many a time he danc'd thee on his knee,
> Sung thee asleep, his loving breast thy pillow.
> Many a matter hath he told to thee,
> Meet and agreeing with thine infancy.

Hier hat der Dichter doch gewiss an seinen kleinen, damals etwa fünfjährigen Sohn Hamnet gedacht, den der Grossvater John Shakespeare wohl auch manchmal auf den Knieen geschaukelt hatte.

Selbst der Unmensch Aaron ist ein zärtlicher Vater.

Schröer hat in seiner anregenden Schrift über den Titus die Toleranz-Idee als das für Shakespeares dramatische Dichtkunst Charakteristische hervorgehoben und nachzuweisen gesucht, dass sie schon in den Charakteren des Titus und Aaron zum Ausdruck komme. Er fasst aber den Begriff der Toleranz in einem etwas anderen, weiteren Sinne, als er gewöhnlich gebraucht wird: etwa gleichbedeutend mit Menschenliebe. Liebevolle Vertiefung in die Hauptcharaktere können wir allerdings schon im Titus Andronicus erkennen, mehr als bei Marlowe, aber doch kaum mehr als in Kyds Spanischer Tragödie. Jeronimò erscheint mir doch rührender als Titus Andronicus. Was Shakespeare von Marlowe unterscheidet, aber mit Thomas Kyd verbindet, ist die grössere Gemütsweichheit. Der junge Schauspieler mag Marlowe mehr bewundert haben, aber angezogen fühlte er sich gewiss mehr durch Thomas Kyd.

Für die religiösen Ansichten des Dichters in jener Zeit ist es charakteristisch, dass der Bösewicht Aaron als Atheist gekennzeichnet wird, der sich über *'a thing — — called conscience'* und über *'popish tricks and ceremonies'* lustig macht (V, 1, 71 ff., V, 3, 121).

Den Helden Talbot hat der Dichter ausdrücklich als einen frommen, gottvertrauenden Christen geschildert (H 6 A II, 1, 26, III, 4, 12, IV, 7, 22) (ganz anders bekanntlich Schiller, der ihn zu einem Atheisten machte).

Marlowe war 'Atheist' und hat auch in seinen Jugenddichtungen dieses Glaubensbekenntnis nicht verleugnet. Auch von diesem Gesichtspunkt aus erhellt die Unmöglichkeit, die Trilogie von Heinrich VI. oder den Titus Andronicus als Werk Marlowes hinzustellen.

Es ist sonderbar, dass Engländer, die doch sonst in religiösen Dingen sehr feinfühlig sind, wie F. G. Fleay, diesen tiefgreifenden Unterschied zwischen Shakespeares und Marlowes Jugenddichtungen nicht bemerkt haben.

III. Heinrich VI., Zweiter und dritter Teil.

Die Abfassungszeit des zweiten und dritten Teils von Henry VI. lässt sich mit ziemlicher Sicherheit feststellen. Im Sommer 1592 ist jedenfalls das bekannte Pamphlet Robert Greenes verfasst, in welchem ein Vers aus dem dritten Teil parodiert wird. Dieser Teil (damals offenbar ein neues Stück) muss also im Winter 1591/92 oder im Frühling spätestens schon aufgeführt worden sein. Wahrscheinlich sind beide Teile, die einander in Stil und Darstellungsweise so nahestehen, und eigentlich ein 10-aktiges Drama bilden, rasch nacheinander im Jahre 1591 verfasst. Die enge zeitliche Zusammengehörigkeit wird durch mehrere Verse, die mit wörtlichem Anklang wiederkehren, bestätigt.[1])

Dass der zweite Teil sehr bald nach Titus Andronicus (1589—90) gedichtet ist (also um 1591), geht auch aus der Häufigkeit der Parallelstellen und ähnlichen Wendungen hervor. Man vergleiche:

---

[1]) Vgl. H. VI. B I, 3, 59 — H. VI. C II, 1, 162; H. VI. B V, 2, 14 — H. VI. C II, 4, 11.

In der Quarto zu H. VI. B (IV, 10) stimmen die letzten Worte Jack Cade's: „Oh villaine, thou hast slaine the floure of Kent for chivalrie" merkwürdig überein mit H. VI. C II, 1, 70

(*Folio*): O Clifford, boisterous Clifford, thou hast slain
The flower of Europe for his chivalry.

H. VI. B I, 3, 148:

She'll hamper thee, and *dandle* thee like a baby.

Tit. IV, 2, 161:

And let the emperor *dandle* him for his own.

H. VI. B I, 4, 42:

Descend to darkness and *the burning lake.*

Tit. IV, 3, 43:

I'll dive into the *burning lake.*

H. VI. B II, 3, 42:

His lady banish'd and a *limb lopp'd* off.

Tit. I, 143:

Alarbus' *limbs* are *lopp'd.*

H. VI. B II, 4, 34:

The *ruthless flint.*

Tit. II, 3, 141:

unrelenting flint.

H. VI. B III, 1, 101:

The purest *spring* is not so free from *mud.*

Tit. V, 2, 171:

Here stands the *spring* whom you have stain'd with *mud.*

H. VI. B III, 1, 228:

— — Or as the snake roll'd in a flowering bank.

Tit. II, 3, 13:

The snake lies rolled in the cheerful sun.

H. VI. B III, 1, 337:

Faster than *spring-time showers* comes thought on thought.

Tit. III, 1, 20:

In winter with warm tears I'll melt the snow,
And keep eternal *spring-time* on thy face.

H. VI. B III, 1, 343:

the starved snake, vgl. Tit. III, 1, 252.

H. VI. B III, 2, 81:

And make my image but an alehouse sign.

Tit. IV, 2. 98:

— — ye ale-house painted signs.

H. VI. B III, 2, 125:

The commons, like an angry hive of bees,
That want their leader, scatter up and down,
And care not who they sting in his revenge.

Tit. V, 1, 13:

we'll follow where thou lead'st,
Like stinging bees in hottest summer's day,
Led by their master to the flower'd field's,
And be avenged on cursed Tamora.

H. VI. B IV, 9, 1:

Was ever king that joy'd an earthly throne,
And could command no more content than I?

Tit. IV, 4, 1:

Why, lords, what wrongs are these! *was ever seen*
An emperor in Rome thus overborne,
Troubled, confronted thus.

Auch in der Charakterzeichnung und Gruppierung der Personen verrät sich eine deutliche Nachwirkung. Die Rolle des Königs Heinrichs VI. entspricht etwa der des Saturninus, Königin Margaretha der Tamora, Suffolk dem Aaron, der Herzog Humphrey von Gloucester dem Titus Andronicus, der Herzog von York dem Lucius. Ebenso sind krasse Bühneneffekte aus dem Titus wiederholt: das Auftreten eines Henkerknechts mit zwei abgeschlagenen Köpfen H. VI. B IV, 7; vgl. Tit. III, 1.

Die erste Scene von Henry VI. B ist bis zu einem ge-

wissen Grade der ersten des Titus Andronicus nachgebildet (Vermählung des Königs, mit welcher der vornehmste Würdenträger unzufrieden ist).

Die erste Scene des 5. Aktes in Henry VI. B ist ganz ähnlich insceniert, wie die erste Scene des 5. Aktes in Titus Andronicus:

H. VI. B. V, 1:

Enter York, and his army of Irish, with drum and colours.

Tit. V, 1:

Enter Lucius with an army of Goths, with drum and colours.

So ergiebt sich auch aus inneren Gründen, was durch äussere Zeugnisse hinreichend beglaubigt ist, dass Tit. Andr. und H. VI. B von demselben Dichter herrühren und zwar bald nacheinander verfasst sind.

Dass dieser Dichter — den Zeugnissen zum Trotz — ein anderer als Shakespeare gewesen sei, etwa Marlowe oder Greene, ist eine ziemlich ebenso verwegene Vermutung, wie die, dass Francis Bacon die sämtlichen Shakespeare-Dramen geschrieben haben sollte.

Wir werden noch sehen, dass der zweite Teil von Heinrich VI. mit dem dritten[1]), und dieser wieder mit Richard III. und mit dem Gedicht von Venus und Adonis eng zusammenhängt. Die letzterwähnten Dichtungen aber wird doch kein Verständiger Shakespeare absprechen wollen, es sei denn etwa Mr. Fleay.

---

[1]) Auch im dritten Teil von Heinrich VI. kommen noch vereinzelte Anklänge an Tit. Andr. vor, z. B.:
Henry VI. C, III, 3, 260:

Had he *none else to make a stale but me?*

Tit. I, 304:

Was there *none else* in Rome *to make a stale,*
But Saturnine?

In beiden Fällen macht sich bei diesen Worten der Ingrimm über eine vereitelte Heirat Luft. Bemerkenswert ist, dass der erste Vers schon in der True Tragedie vorkommt.

Von diesen beiden Historien erschienen bekanntlich in den Jahren 1594—95, zunächst anonym, unvollständige, verstümmelte und entstellte Raubausgaben unter dem Titel *'The First Part of the Contention betwixt the Two Famous Houses of York and Lancaster'*, etc. und *'The True Tragedie of Richard Duke of Yorke'*. Bei allen Entstellungen und Verstümmmelungen, die von Delius im Shakespeare-Jahrbuch Jahrg. 1880 (Abhandlungen zu Shakspere N. F. S. 95 ff.) zur Evidenz nachgewiesen sind, tragen schon diese beiden Stücke trotz mancher Anklänge an ältere Dramen so deutlich das Gepräge Shakespeare'scher Dichtkunst, dass die Ansicht englischer Kritiker, welche diese beiden Stücke Shakespeare ab-, und Peele und Marlowe oder Greene zusprechen, insbesondere der Miss Jane Lee, kaum zu verstehen ist.[1]) Diese Quartoausgaben verhalten sich zu dem Folio-Text nicht viel anders wie die erste Quarto der Tragödie von Romeo und Julia zu dem Folio-Text dieses Dramas.

Es ist natürlich möglich, dass in Einzelheiten die Quarto-Ausgaben einen ursprünglicheren Text haben als die Folio, welche vielleicht auf einer späteren Umarbeitung beruht. Es ist sogar möglich, dass irgend eine Quarto-Lesart der entsprechenden Folio-Lesart vorzuziehen ist, weil hier der spätere Text verderbt ist. Im ganzen aber bietet gewiss erst die Folio echte, vollständige Shakespeare'sche Dramen, während die Quarto-Ausgaben nur eine schlechte, verfälschte Abschrift oder Nachschrift einer gekürzten Bühnenbearbeitung darstellen.

Dass auch diese beiden Historien im Stil noch sehr an ältere Dramen von Greene, Peele, Marlowe erinnern und mannigfache Reminiscenzen an diese enthalten, ist leicht begreiflich. Dennoch lässt sich für jeden Nichtvoreingenommenen leicht dartun, dass die Diktion in ihrer grössern

[1]) Die Hauptargumente der Miss Lee sollen im Anhang besprochen werden.

Wärme, Lebhaftigkeit und Frische, in ihrem Realismus echt shakespearisch ist.

Der Stil im zweiten und dritten Teil von Heinrich VI. ist im ganzen schon gewandter und schwungvoller als im ersten Teil. Schon die erste Rede Gloucesters (H. VI. B I. 1, 75—103) zeigt die grössere Kunst, wenn wir sie etwa mit der Rede York's im ersten Teil (H. VI. A V, 4, 102) vergleichen, der sie übrigens sehr ähnlich ist.

Antithesen werden allmählich etwas häufiger:

H. VI. B II, 1, 67:

light in darkness, comfort in despair.

H. VI. B II, 4, 40:

No; dark shall be my light, and night my day.

H. VI. B III, 2, 152:

And seeing him, I see my life in death.

H. VI. B V, 2, 29:

Thus war hath given thee peace.

H. VI. C I, 4, 137:

O tiger's heart wrapt in a woman's hide.

H. VI. C I, 4, 141:

Women are soft, mild, pitiful, and flexible;
Thou stern, obdurate, flinty, rough, remorseless.

H. VI. C II, 1, 74:

Now my soul's palace is become a prison.

H. VI. C II, 3, 9:

Our hap is loss, our hope but sad despair.

H. VI. C III, 1, 45:

She weeps, and says her Henry is depos'd;
He smiles, and says his Edward is install'd.

H. VI. C III, 3, 199;

Warwick, these words have turn'd my hate to love.

H. VI. C IV, 6, 5:

— — turn'd my captive state to liberty,
My fear to hope, my sorrows unto joys.

Auch andere rhetorische Figuren tauchen jetzt schon gelegentlich auf, z. B. Klimax und Hyperbel in H. VI. B I, 1, 76: — — *his grief, your grief, the common grief of all the land*, H. VI. C I, 4, 154 *more inhuman, more inexorable, O, ten times more, than tigers of Hyrcania.*

Anaphora und Epiphora sind nicht ganz selten, z. B. H. VI. B I, 3, 45, H. VI. C II, 1, 183.

Alliteration wird mitunter in wirkungsvoller Weise angewandt (ähnlich wie in Venus und Adonis):

H. VI. B I, 3, 93:

— — she will light to *li*sten to the *la*ys.

H. VI. B II, 4, 107:

My *sh*ame will not be *sh*ifted with my *sh*eet.

H. VI. B III, 1, 89:

Thus are my *bl*ossoms *bl*asted in the *bu*d.

Ausnahmsweise findet sich auch schon hier eine Stilfigur, die in späteren Dichtungen üppig wuchert: das Tändeln mit wiederholten Worten:

H. VI. B V, 1, 182:

It is great *sin* to swear unto a *sin*,
But greater *sin* to keep a *sin*ful oath.

Eigentliche Wortspiele kommen natürlich auch hier vor, aber im dritten Teil verhältnismässig selten:

Suffolk — suffocate, Pole — Pool, Maine — main, my Lord Protector — the Lord protect him, Walter — water, Say — say.

plant — Plantagenet, Cade — cade, sallet, suns (sons) — daughters.

Ein „Conceit“ im Arcadia-Stil sei hervorgehoben, weil es im Hamlet und in Tw. N. wiederkehrt:

H. VI. B III, 2, 94:

The pretty-vaulting sea refus'd to drown me.
Knowing that thou wouldst have me drown'd on shore,
With tears as salt as sea, through thy unkindness:
The splitting rocks cower'd in the sinking sands,
And would not dash me with their ragged sides,
Because thy flinty heart, more hard than they,
Might in thy palace perish Margaret.

Sehr beliebt wird allmählich der Parallelismus im Satzbau, eine Stileigentümlichkeit, die wir besonders in „Venus und Adonis“ ausgebildet finden.

H. VI. B II, 3, 17:

Mine eyes are full of tears, my heart of grief.

H. VI. B III, 2, 248:

They say, by him the good Duke Humphrey died;
They say, in him they fear your Highness' death.

H. VI. C II, 5, 31:

So many hours must I tend my flock;
So many hours must I take my rest;
So many hours must I contemplate
etc. etc.

H. VI. C III, 1, 37:

Her sighs will make a battery in his breast;
Her tears will pierce into a marble heart.

H. VI. C III, 3, 40:

The more we stay, the stronger grows our foe.
The more I stay, the more I'll succour thee.

H. VI, C III, 3, 188:

Did I let pass the abuse done to my niece?

Did I impale him with the regal crown?
Did I put Henry from his native right?

H. VI. C IV, 6, 71:

His looks are full of peaceful majesty,
His head by nature fram'd to wear a crown.
His hand to wield a sceptre, and himself
Likely in time to bless a regal throne.

H. VI. C IV, 8, 41:

My pity hath been balm to heal their wounds,
My mildness hath allay'd their swelling griefs.
My mercy dried their water-flowing tears.

H. VI. C V, 4, 13:

Say Warwick was our anchor; what of that?
And Montague our topmast; what of him?
Our slaughter'd friends the tackles; what of these?

und sonst z. B. H. VI, B I, 1, 15, H. VI, C II, 5, 103.

Wir werden sehen, dass die Neigung zu parallelem Satzbau (vielleicht dem Stil Kyd's nachgeahmt) in späteren Dramen, besonders in Richard III. fast zur Manie wird.

Im Einklang damit steht die Vorliebe für Stichomythie,[1]) besonders in H. VI. C, z. B. III, 2.

So können wir in diesen Dramen das Streben des Dichters beobachten, sich mehr und mehr dem herrschenden Geschmack der akademischen Dramen anzupassen, ähnlich wie es vor ihm Kyd getan hatte, an den Shakespeare's Stil noch immer am meisten erinnert. Es ist daher nicht zu verwundern, dass auch hier wörtliche Anklänge an Kyd's Spanische Tragödie vorkommen:

H. VI. B I, 1, 216:

The state of Normandy stands on a tickle point.

---

[1]) Über die Anwendung der Stichomythie bei Shakespeare vgl. die Dissertation von G. Kramer, Kiel 1889, S. 40 ff.

Sp. Tr. (D.-H. V, 82):

Now stands our fortune on a tickle point.

H. VI. B I, 2, 79:

A spirit rais'd from depth of under-ground.

Sp. Tr. (D.-H. V, 35):

Come we for this from depth of under-ground.

[H. VI. B II, 1, 136:

Beadles — and things called whips:

Sp. Tr. (D.-H. V, 105):

Nemesis and furies, and things call'd whips.]

H. VI. B III, 1, 272:

Say but the word, and I will be his priest.

Sp. Tr. (D.-H. V, 77):

Who first lays hands on me, I'll be his priest.

H. VI. B III, 2, 339:

Give me thy hand
That I may dew it with my mournful tears.

Sp. Tr. (D.-H. V, 27):

There laid him down and dewed him with my tears.

H. VI. C II, 3, 40:

thy brazen gates of Heaven.

Sp. Tr. (D.-H. V, 91):

the brazen gates of Hell.

H. VI. C V, 4, 70[1]):

I need not add more fuel to your fire.

Sp. Tr. (D.-H. V, 106):

That were to add more fuel to your fire.

---

[1]) Die meisten dieser Anklänge sind schon von E. Ritzenfeldt Schlusse seiner Dissertation (Kiel 1889) verzeichnet.

An die Klagen Jeronimos in der Schlussszene der Sp. Tr (D.-H. V, 164) erinnern die Worte York's:
H. VI. C I, 4, 156:

> See, ruthless queen, a hapless fathers tears.
> This cloth thou dip'dst in blood of my sweet boy.

In der Anwendung von Antithesen und stichomythischer Replik scheint Shakespeare besonders von Kyd beeinflusst zu sein (vgl. G. Kramer. Über Stichomythie . . . S. 19 ff.).

Weniger deutlich kann ich eine Einwirkung Kyd's auf Komposition und Charakterzeichnung erkennen.

Wohl erinnert der verbissene York an Jeronimo, z. B. H. VI. B I, 1, 248, wenn er monologisirt:

> Then, York, be still awhile, till time do serve,
> Watch thou, and wake, when others are asleep.

und Königin Margaretha gemahnt an Bell' Imperia; aber auf die Ähnlichkeiten solcher Charaktertypen ist nicht viel zu geben.

Wie Fleay [1]) dazu kommt, die Simpcox-Scene (H. VI. B II, 1, 59 — 153) vermutungsweise Kyd zuzuschreiben, verstehe ich nicht (wenn nicht etwa wegen des oben erwähnten Anklangs). Gerade diese Scene zeigt den derben Humor und die Vorliebe für *'practical jokes'*, die wir besonders in Shakespeare's Jugenddramen beobachten können.

Das anonyme, aber wahrscheinlich von Kyd herrührende Drama von Soliman und Perseda (Dodsley-Hazlitt V) dürfte dem Dichter bei der Abfassung dieser Historien auch schon bekannt gewesen sein. Es ist wahrscheinlich etwa 1591 verfasst oder bühnenfertig gemacht (vgl. meine Schrift Thomas Kyd und sein Kreis S. 59), jedenfalls am 22. November 1592 schon zum Druck angemeldet worden.

In H. VI C (II, 1, 91) kommt die Stelle vor:

> Nay, if thou be that princely *eagle's bird*,
> Show thy descent by gazing 'gainst the sun.

---

[1]) Chronicle History of the Life and Work of W. Shakespeare p. 270.

Hier scheint eine Reminiscenz an einige Verse aus Sol. vorzuliegen [1]):

Dodsley-Hazlitt V, 319:

— — air-bred *eayles*, if they once perceive
That any of their brood but close their sight,
When they should *gaze* against the glorious *sun*,
They straightway seize upon him with their talents.

Der Vergleich mit dem mastlosen Schiff (H. VI. C V, 4) kann ebenfalls aus Sol. stammen (Dodsley-Hazlitt V, 259). An Kyd's Stil erinnert ferner der Ausdruck *'life and death's departing'* H. VI. C II, 6, 43, vgl. Sol. (D.-H. V, 324): *'His death's my life's departing'*. Auch das Pathos der Sterbescene Soliman's scheint mir in einigen ähnlichen Reden und Monologen von H. VI. C wiederzuklingen, z. B. in V, 2 (Warwick's Tod). Diese litterarischen Einflüsse sind aber doch nicht ganz sicher.

An Greene's Stil werde ich am meisten in H. VI. C III, 2 erinnert.[2]) Das stichomythische Zwiegespräch zwischen König Edward IV. und Lady Grey ist im Ton recht ähnlich dem von Ateukin und Lady Ida in König Jakob IV (II, 1), ohne dass ich indessen bestimmte Reminiscenzen nachzuweisen vermöchte.

Eine bestimmte Erinnerung an eine Stelle aus Greene's Alphonsus scheint, wie schon Dyce bemerkt hat, in den Worten vorzuliegen, die Gloucester bei der Ermordung König Heinrichs spricht:

H. VI. C V, 6, 66:

If any spark of life be yet remaining,
Down, down to hell; and say I sent thee thither.

---

[1]) Wie schon in der Anmerkung zu dieser Stelle von Hazlitt bemerkt worden ist.

[2]) Rich. Gr. White fand, dass die Scenen H. VI. B I, 4, H. VI. B II, 2, H. VI. C II, 4 ganz oder teilweise in Greene's Manier geschrieben wären, ein Urteil, dem ich nicht beipflichten kann.

Ähnlich bramarbasiert Alphonsus, indem er Flaminius tötet:

Alphons. II, 1 (Dyce p. 229):

> And if he ask thee who did send thee down,
> Alphonsus say, who now must wear thy crown.

Eine deutliche Reminiscenz an Greene's Orlando Furioso ist, wie ebenfalls schon von anderen bemerkt, in der ersten Scene von H. VI. B enthalten:

> And when I spy advantage, claim *the crown*,
> *For that's the golden mark* I seek to hit.

Greene and Peele ed. Dyce p. 92:

> And to *the crown; for that's the golden mark*,
> Which makes my thoughts dream on a diadem.

Im Stil Peele's könnten etwa die folgenden Stellen geschrieben erscheinen:

H. VI. C I, 4, 3:

> And all my followers — — —
> — — — fly, like — — —
> lambs pursu'd by hunger-starved wolves.

Peele's Edw. I (Dyce p. 378):

> At view of whom the Turks have trembling fled,
> Like sheep before the wolves.

H. VI. C I, 1, 161:

> May that ground gape and swallow me alive.

Peele's Edw. I (Dyce p. 408):

> Gape, earth, and swallow me.

Die Übereinstimmungen sind aber nicht sehr charakteristisch. Nach Fleay's plausibler Vermutung hat Shakespeare in dem Peele'schen Drama Edward I. die Titelrolle

gespielt. Reminiscenzen würden sich also leicht genug erklären.

Auch Marlowe's Stil wird noch gelegentlich nachgeahmt, so namentlich in jener Eingangsrede des vierten Akts von Henry VI. B (worauf Swinburne wohl zuerst aufmerksam gemacht hat):

> The gaudy, blabbing, and remorseful day
> Is crept into the bosom of the sea;
> And now loud-howling wolves arouse the jades
> That drag the tragic melancholy night;
> Who with their drowsy, slow, and flagging wings,
> Clip dead men's graves, and from their misty jaws
> Breathe foul contagious darkness in the air.

Das ist allerdings ein ähnlicher Bombast, wie in folgender Rede des Tamerlan (Tamb. B IV, 3):

> Holla, ye pampered Jades of Asia!
> — — — — — — — — — —
> The horse that guide the golden eie of heauen
> And blow the morning from their nosterils,
> Making their fiery gait above the cloudes,
> Are not so honoured in their Governour
> As you (ye slaves) in mighty Tamburlain.

oder wie im Jew of Malta (Act. II. Sc. 1):

> Thus like the sad presaging Raven, that tolls
> The sicke man's passeport in her hollow beake,
> And in the shadow of the silent night
> Doth shake contagion from her sable wings — —

oder wie in Marlowe's Edward II. (IV, 3):

> Gallop apace, bright Phoebus, through the sky
> And dusky night, in rusty iron car
> Between you both shorten the time — —

Die letztere Stelle ist bekanntlich auch in einem berühmten Monolog der Julia in Romeo and Juliet nachgeahmt:

> Gallop apace, you fiery-footed steeds — —

Niemand wird behaupten wollen, dass auch Romeo and Juliet von Marlowe gedichtet ist, obwohl doch bei diesem Stücke der Schluss beinahe ebenso berechtigt wäre, wie bei Heinrich VI. Wir müssen uns nun einmal an den Gedanken gewöhnen, dass der jugendliche Shakespeare es gelegentlich nicht verschmäht hat, sich mit fremden Federn zu schmücken, was ihm schon Robert Greene vorwarf.

Aber gerade diese Stelle verrät doch den eigentümlichen Stil Shakespeare's in der Häufung der Epitheta, die bei Marlowe gar nicht beliebt ist. Der Vers

The gaudy, blabbing, and remorseful day

klingt ganz ähnlich im Rythmus wie z. B. Rich. III, V, 2, 7.

The wretched, bloody, and usurping boar

oder Rich. III. I, 4, 39:

To seek the empty, vast and wandering air

oder in Merch. of Ven. IV, 1, 137:

thy desires
Are wolvish, bloody, starv'd and ravenous

oder in Lucr. 771:

O hateful, vaporous and foggy night

oder in Ven. 1105:

But this foul, grim, and urchin-snouted boar.

Ferner kommt dieselbe Personifikation und Charakterisierung des Tages in Shakespeare's King John vor:

III, 3, 34:

The proud day is all too wanton and too full of gawds.

Im Marlowe'schen Stil sind nach Fleay ausser IV, 1 folgende Stellen von H. VI. B geschrieben: I, 3, 95—103, III, 1—4. In der ersten dieser Scenen kann ich beim besten Willen nichts Marlowesches entdecken; in den anderen

werde ich allerdings mitunter an Marlowe's Bombast erinnert, fast noch mehr aber an Kyd, z. B.:

H. VI. B III, 1, 362:

— — his thighs with darts
Were almost like a sharp-quill'd porpentine.

Vgl. Tamb. B V. 2585:

Their haire as white as milke and soft as Downe,
Which should be like the quilles of Porcupines.

Der Schluss der zweiten Scene des dritten Akts (Königin Margaretha und Suffolk) lässt sich mit jener Scene aus Tamb. A vergleichen, wo Bajazeth und Zabina in verzweifelnde Verwünschungen ausbrechen; aber hier kann man zugleich den Stilunterschied deutlich beobachten. Auch eine Scene aus Marlowe's Faustus (Faustus und Helena) ist zur Vergleichung herbeigezogen worden, aber mehr wegen allgemeiner Ähnlichkeit der Situation. Dasselbe gilt von der Scene, in der Winchester stirbt, mit der Sterbescene des Dr. Faustus verglichen, die übrigens auch eine deutliche Reminiscenz an die Sterbescene von König Johann in dem alten anonymen Drama von King John enthält.

Es lässt sich für jeden, der Stilgefühl hat, nachweisen, dass diese Scenen, ebensowenig wie irgend etwas im dritten Teil, von Marlowe herrühren können: der Satzbau ist überall einfacher, kurzatmiger als sogar in Marlowes Erstlingswerk, welches doch schon längere Perioden begünstigt; die Häufung rhetorischer Fragen ist durchaus nicht im Stil Marlowes; die Epitheta sind meist ganz andere; die auch in diesen Dramen schon beliebte Häufung der Epitheta ist bei Marlowe wenig oder gar nicht üblich; die klassischen Anspielungen, die Bilder und Vergleiche sind ganz andere als in den Marloweschen Dramen. Hauptsächlich aber, ein Kriterium, welches allerdings mehr im Gefühl begründet ist als sich argumentierend darlegen lässt: die Wärme der Diktion, die Weichheit und Modulation der Sprache, der

Realismus der Darstellung weicht von Marlowe's Dichtungsweise, von seinem steiferen und monotoneren Pathos, von seinem mehr akademisch-konventionellen Stil ganz ab und würde auf Shakespeare als Dichter hinweisen, auch wenn gar keine äusseren Zeugnisse vorhanden wären.

Im zweiten Teil von Heinrich VI. ist vielleicht keine Scene, die zunächst so wenig Shakespeare'schen Geist zu haben scheint, wie die, in der Jack Cade von Iden getötet wird (IV, 10). Dennoch lässt sich auch hier der Stil und die Darstellungsweise Shakespeare's bei näherer Betrachtung und einigem guten Willen leicht erkennen. Schon der erste Monolog Cades mit seinem Wortspiel (sallet) ist charakteristisch, mehr noch das folgende Selbstgespräch Idens, in dem das bescheidene Glück eines einfachen Lebens fern vom Weltgewühl und Hofgetriebe geschildert wird (vgl. Two Gentl. of Ver. V, 4). Echt shakespearisch ist auch der gutmütig-unwillige Ton in den folgenden Versen:

> Why, rude companion, whatsoe'er thou be,
> I know thee not: why, then, should I betray thee?
> Is't not enough to break into my garden,
> And, like a thief, to come to rob my grounds,
> Climbing my walls in spite of me the owner,
> But thou wilt brave me with these saucy terms?

Man vergleiche z. B. Romeos Benehmen gegenüber Paris oder den gutmütig-unwilligen Ton, in dem Bruder Lorenzo dem verzweifelten Romeo den Text liest (Rom. III, 3), oder was den Rhythmus der Rede anbetrifft z. B. die Worte der Helena:

Mids. II, 2, 125:

> Is 't not enough, is 't not enough, young man,
> That I did never, no, nor never can,
> Deserve a sweet look from Demetrius' eye,
> But you must flout my insufficiency?

In der folgenden Rede Idens vergleiche man z. B. die Worte:

> See if thou canst outface me with thy looks.
> Set limb to limb.

mit K. John II, 390:

Turn face to face and bloody point to point.

Und von wem anders als Shakespeare könnte der wilde, brutale Humor in den letzten Worten Cade's herrühren: *'Steel, if thou turn the edge, or cut not out the burly-boned clown in chines of beef, ere thou sleep in thy sheath, I beseech God on my knees thou mayst be turned to hobnails'.*

Die Scene von Winchesters Tod verkündet ebenfalls für jeden, der lesen will schon deutlich den künftigen Dichter von Richard III. und Macbeth. Freilich für Fleay ist ja sogar Richard III eigentlich ein Werk Marlowes!

Man hat nun auch die Spuren anderer Dichter in einzelnen Teilen dieser Historien erkennen wollen. Die erste Scene des ersten Aktes des zweiten Teils soll von Greene herrühren (a. a. O. S. 269), hauptsächlich wegen des Wortes *'alderliefest'*, welches auch in Greene's Mourning Garment vorkommt. Der übrige Teil des ersten Aktes, abgesehen von der vermeintlich Kydschen Scene und der ganze zweite Akt wäre nach Fleay von Peele verfasst, hauptsächlich wegen des Ausdrucks *'sandy plains'*. Der Schluss der Historie soll nach Fleay gar von Lodge herrühren, dessen Marius and Sylla — das einzige Schauspiel, das wir ihm mit Sicherheit zuschreiben können — doch viel tiefer an poetischer Kraft steht und einen ganz anderen Stil zeigt.

Das Alles sind ebenso wie die Aufstellungen der Miss Jane Lee (Transactions of the New Shakspere Society 1875—76, p. 219 sqq.) ganz haltlose und willkürliche Vermutungen, für die auch nicht der Schatten eines Beweises erbracht ist. Schon allein aus sprachlichen Gründen kann keine einzige Scene von Greene, Peele oder Kyd herrühren. Aus solchen Hypothesen geht aber doch hervor, dass der Stil von Shakespeare's Erstlingsdramen sich noch nicht sehr von dem älterer Dramatiker unterschied, und dass, wie leicht erklärlich, gelegentlich Reminiscenzen an jene älteren Dramen sich nachweisen lassen. Wer solche Reminiscenzen

als Argument für die Unechtheit verwendet, der muss konsequenter Weise auch Richard III., Romeo und Julia, Hamlet, Macbeth für unecht erklären. In Wirklichkeit folgt daraus höchstens, dass selbst der grösste Dichter seinen Vorgängern Manches verdankte, was leicht begreiflich ist.

Übrigens darf man aus diesen Historien Parallelstellen mit Marlowe's Edward II. nicht zum Beweise der Abhängigkeit Shakespeare's von Marlowe oder der Autorschaft Marlowes heranziehen, wie es Miss Jane Lee z. B. tut; denn jenes Marlowesche Drama, eins seiner reifsten und spätesten Werke, ist sicher nicht vor, sondern eher nach der Trilogie von Heinrich VI. verfasst.

Im dritten Teil von Henry VI. glaube ich zuerst Spuren der Einwirkung von Philip Sidney's Arcadia (veröffentlicht 1590) zu bemerken. Königin Margaretha ergeht sich in einer der letzten Scenen (V, 4, 2) in einem im Concetti-Stil ausgeführten Gleichnis:

> What though the *mast* be now blown overboard,
> The *cable* broke, the holding-*anchor* lost,
> And half our sailors swallow'd in the flood?
> Yet lives our pilot still. — — — —
> — — — — — — — — — — —
> Say Warwick was our anchor: what of that?
> And Montague our topmast: what of him?
> Our slaughter'd friends the *tackles*: what of these?
> Why, is not Oxford here another anchor?
> And Somerset another goodly mast?
> The friends of France our shrouds and tacklings
> — — — — — — — — — — —
> And what is Edward but a ruthless sea?
> What Clarence but a quicksand of deceit?
> An Richard but a ragged fatal *rock*?

Das erinnert sehr stark an ein Lied aus der Arcadia (Ph. Sidney's Poems edd. Grosart II, 205):

> My ship my selfe, whose course to love doth bend,
> Sore beaten doth her *mast* of comfort spend

Her *cable*, Reason, breakes from *anchor*, Hope,
Fancie, her *tackling*, torne away doth flie:
Ruine, the wind, hath blowne her from her scope,
Bruised with waues of cares, but broken is
On *rocke* Despaire, the burial of my bliss.

Ähnliche Gleichnisse (wohl italienischen Ursprungs) finden sich allerdings auch sonst nicht selten, z. B. bei Watson, Thomas Kyd,[1]) aber doch m. W. nie wieder in so übereinstimmender Ausführung. Ebenso ist die schwärmerische Ausmalung des Schäferlebens in einer anderen Scene (II, 5) im Geist der Arcadia.

So ist denn wohl auch die bilderreichere, kühnere Sprache, der zierlichere, mehr antithetische Satzbau in diesen Historien, besonders in H. VI. C, zum Teil wohl auf den Einfluss des Schäferromans und der eingestreuten lyrischen Gedichte zurückzuführen, was sich freilich nicht streng beweisen lässt, da auch Sidney's Stil nicht ganz originell, sondern von der Mode beeinflusst war. Der Vergleich in H. VI. B. IV, 9, 32:

Like to a ship that, having scap'd a tempest,
Is straightway calm'd, and boarded with a pirate

dürfte vielleicht auf einer Reminiscenz an die ersten Kapitel der Arcadia beruhen.

Wie die Sprache in diesen beiden Historien im allgemeinen schon etwas gewählter ist, so werden jetzt auch drastische Vergleiche, Trivialitäten und Geschmacklosigkeiten in den Bildern schon mehr vermieden.

Aber zuweilen verrät sich doch noch der Sohn des Landmanns, Viehhändlers und Schlächters:

H. VI. B I, 2, 1

Why droops my lord, like over-ripen'd corn.

H. VI. B III, 1, 55:

The fox barks not when he would steal the lamb.

[1]) In der Übersetzung von Garniers Cornélie vv. 79 ff.

H. VI. B III, 1, 210:

And as the butcher takes away the calf
And binds the wretch, and beats it when it strays, etc.

H. VI. B III, 2, 125:

The commons, like an angry hive of bees
That want their leader, scatter up and down,
And care not who they sting in his revenge.

H. VI. B III, 2, 175:

His well-proportioned beard made rough and rugged,
Like to the Summer's corn by tempest lodg'd.

H. VI. B III, 2, 188:

Who finds the heifer dead and bleeding fresh,
And sees fast by the butcher with an axe,
But will suspect 'twas he that made the slaughter?
Who finds the partridge in the puttock's nest,
But may imagine how the bird was dead,
Although the kite soar with unbloodied beak?
Even so suspicious is this tragedy.

H. VI. B III, 2, 213:

noble stock
Was graft with crab-tree slip.

H. VI. B IV, 1, 109:

Drones suck not eagles' blood, but rob bee-hives.

H. VI. C I, 1, 69:

Far be the thought of this from Henry's heart,
To make a shambles of the parliament-house!

H. VI. C II, 1, 131:

— — Or like an idle thresher with a flail.

H. VI. C IV, 8, 61:

Cold biting winter mars our hop'd-for hay.

H. VI. C V, 6, 8:

So first the harmless sheep doth yield his fleece,
And next his throat unto the butcher's knife.

H. VI. C V, 7, 3:

What valiant foemen, like to autumn's corn,
Have we mow'd down in tops of all their pride!

Es ist aber für den veränderten Standpunkt des Dichters bezeichnend, dass er, allerdings durch den Mund des Königs Heinrich VI., das Landleben schon in idealisierendem Seneca-Stil schildert (H. VI. C II, 5) und mit sentimentalem Neid das Los eines Schäfers sich ersehnt. Andererseits werden bei Gelegenheit des Aufstandes von Jack Cade die spiessbürgerlichen Handwerker schon mit aristokratisch-überlegener Ironie geschildert. Der Dichter ist offenbar auch innerlich schon zum Grossstädter und Hofschauspieler geworden.

Jagd- und andere Naturbilder steigen schon seltener vor seiner Phantasie auf (z. B. H. VI. B II, 1, V, 2, H. VI. C II, 6); die Vergleiche sind im Ganzen schon etwas mehr konventionell und litterarisch (durch den Stil der Arcadia und Lyly?) beeinflusst: von Löwen,[1]) Tigern, Wölfen, Bären, Adlern, Falken, Schlangen, Krokodilen, Basilisken, Scorpionen, oder vom Phönix und Chamäleon ist öfters oder gelegentlich die Rede. Das grossstädtische Vergnügen der Bärenhetze scheint den Dichter auch interessiert zu haben (H. VI. B V, 1, 144, z. B. H. VI. C II, 1, 115). Öfters wird noch auf den Sport des Vogelstellens angespielt, zuweilen auf die Falkenbeize, auch der Schwan kommt einmal wieder vor (H. VI. C I, 4). Cedern, Cypressen und Pinien, Lorbeer und Olive sind schon auf den echt englischen Boden dieser Dramen verpflanzt, ganz im Stil der akademischen Tragödien.

[1]) Die Tier-Gleichnisse sind von Furnivall zusammengestellt worden in den Transactions of the New Shakspere Society 1875/6 p. 280.

Wer wegen solcher Vergleiche und Gleichnisse diese beiden Historien Shakespeare absprechen und irgend einem euphuistischen Dichter oder 'Menagerie-Mann' zusprechen will, wie Furnivall geneigt war, der muss konsequenter Weise auch die *'Lucretia'* für unecht erklären, denn dort finden sich, wie Miss Jane Lee in den Transactions 1875 76 p. 312 zeigt, ganz ähnliche Bilder.

In Wirklichkeit erklärt sich diese Bildersprache sehr leicht, einerseits aus den zoologischen und botanischen Interessen und Kenntnissen, die der Dichter aus seiner ländlichen Heimat mitgebracht hatte, andererseits aus dem Modestil, den er sich bemühte nachzuahmen.

Die *'Hyrcanischen Tiger'* z. B. (H. VI. C I, 4, 155), die übrigens im Macbeth wiederkehren (III, 4, 101), finden sich schon in der 1594 gedruckten und höchstwahrscheinlich um 1590 verfassten Tragödie von Selimus: L. 1165 (nach Grosart's Ausgabe in Greene's Works Vol. XIV):

> But thou wast borne in desart Caucasus
> And the Hyrcanian tygres gave thee sucke

und, mit dem letzteren Citat merkwürdig übereinstimmend, in Marlowe-Nash's Dido (Act V):

> But thou art sprung from Scythian Caucasus
> And tigers of Hyrcania gave thee suck.

Und noch im Pilgrimage to Parnassus (p. 136) figurieren die *'Hyrcanischen Tiger'* zur Charakterisierung tragischen Bombastes (vgl. meine Schrift über Thomas Kyd S. 79.) [1])

Häufiger als im Titus Andronicus sind die Marinebilder, bisweilen recht anschaulich und mit einer gewissen Sachkenntnis ausgeführt (z. B. H. VI. C III, 2, 135, V, 4, 3 ff.).

[1]) Es dürfte wohl an allen diesen Stellen eine dunkle Erinnerung nicht nur an Plinius, sondern auch an Cic. Tuscul. I, 45, 108 zu Grunde liegen: 'In Hyrcania plebs publicos alit canes, optumates domesticos. Nobile autem genus canum illud scimus esse; sed pro sua quisque facultate parat, a quibus lanietur, eamque optumam illi esse censent sepulturam.'

Bemerkenswert sind ein paar Anspielungen auf die Bühne:

H. VI. C II, 3, 25:

> Why stand we like soft-hearted women here,
> Wailing our losses, whiles the foe doth rage;
> And look upon, as if the tragedy
> Were play'd in jest by counterfeiting actors.

H. VI. B III, 1, 151:

> (My death) is made the prologue to their play.

Personifikation im Stil der Moralitäten wird wie auch sonst bei Shakespeare bisweilen angewendet:

H. VI. B I, 1, 180:

> Pride went before, Ambition follows him.

H. VI. B III, 2, 49:

> Upon thy eye-balls murderous tyranny
> Sits in grim majesty, to fright the world.

H. VI. B III, 2, 315:

> As lean-fac'd Envy in her loathsome cave.

Der klassischen Sage und Mythologie sind natürlich wieder mehrere Vergleiche entnommen, ebenfalls wohl meist Plutarch-, Vergil-, Ovid-Reminiscenzen, wie denn auch noch ein paar lateinische Sätze vorkommen. Nichts in diesen klassischen Anspielungen geht über das bescheidene Mass von Schulkenntnissen hinaus, welches wir bei Shakespeare voraussetzen dürfen, wenn auch uns modernen Menschen, die die Aeneide und die Metamorphosen nicht mehr so im Kopf haben, Manches ungewöhnlich gelahrt erscheint (z. B. H. VI. C IV, 2, 20, vgl. Aen. I, 469). Auch eine Reminiscenz an eine Stelle aus Ciceros De Officiis, einer schon damals in den Lateinschulen gelesenen Schrift: H. VI. B IV, 1, 108, die Anspielung auf Bargulus [1]) (Bardylis Cic. Off. II, 11, 40),

[1]) In der 'Contention' XII 51 wird statt dessen 'Abradas, the

ist mit dem, was wir über Shakespeares Schulbildung vermuten dürfen, wohl vereinbar.

Vereinzelt kommen ausgeführte Gleichnisse vor:

H. VI. B I, 1, 222:

> Pirates may make cheap penny-worths of their pillage,
> And purchase friends, and give to courtezans,
> Still revelling like lords till all be gone:
> While as the silly owner of the goods
> Weeps over them, and wrings his hapless hands,
> And shakes his head, and trembling stands aloof,
> While all is shar'd and all is borne away,
> Ready to starve, and dare not touch his own:
> So York must sit and fret and bite his tongue,
> — — — — — — — — — — — — —

(ähnlich wie Lucr. 1660 ff.). Im Zeitalter eines Drake und Raleigh mögen Scenen, wie die geschilderte, in Wirklichkeit oft genug vorgekommen sein.

Nach eigener Anschauung ist offenbar auch das Bild einer Bärenhetze gemalt:

H. VI. C II, 1, 15:

> Or as a bear, encompass'd round with dogs,
> Who having pinch'd a few, and made them cry,
> The rest stand all aloof, and bark at him,
> So far'd our father with his enemies.

Ein tiefempfundenes Gleichnis, das sich freilich im Munde Suffolks seltsam ausnimmt, ist auch das folgende:

H. VI. B III, 2, 391:

> Here could I breathe my soul into the air,
> As mild and gentle as the cradle-babe,
> Dying with mother's dug between its lips.

Ein ganz ähnliches Bild hatte die Pucelle gebraucht (H. VI. A III, 3, 47).

---

great Macedonian pirate' genannt, ein Name der in Greenes Penelopes Web vorkommt (vgl. Transactions of the New Shakspere Soc. 1875/76 p. 249).

Königin Margaretha sagt bei dem etwas opernhaften Abschied von ihrem Liebhaber Suffolk (H. VI. B III, 2, 353):

Even thus two friends condemned
Embrace, and kiss, and take ten thousand leaves,
Loather a hundred times to part than die.

Hat der Dichter etwa eine ähnliche Scene miterlebt?

Im Ganzen ist die Bildersprache geschmackvoller, aber auch schon etwas weniger frisch als im ersten Teil von Heinrich VI.

Psychologisches Interesse haben einige Bilder, in denen sich das Erwachen des Sinnes für Home-Life kund giebt:

H. VI. B V, 3, 12:

And like *rich hangings in a homely house*,
So was his will in his old feeble body.

H. VI. C IV, 6, 12:

Ay, such a pleasure as incaged birds
Conceive when, after many moody thoughts,
At last by notes of household harmony
They quite forget their loss of liberty.

Auch die Neigung zur Gärtnerei verrät sich schon hier:

H. VI. B III, 1, 31:

Now 't is the spring, and weeds are shallow-rooted;
Suffer them now, and they 'll o'ergrow the garden,
And choke the herbs for want of husbandry.

H. VI. B III, 2, 213:

— — noble stock
Was graft with crab-tree slip.

Die Vorliebe für Sprichwörter ist dieselbe geblieben (z. B. H. VI. B III, 1, 18, III, 1, 171, H. VI. C II, 1, 55, II, 2, 17, IV, 8, 7). Ironische und sarkastische Sprechweise wird gern noch angewandt, aber schon mehr in charak-

terisierender Absicht, z. B. in der Rede der Königin Margaretha (H. VI. B I, 3, 58) oder in der Richards von Gloucester, später Richard III (H. VI. C III, 2, 124). Auf das Mienenspiel der Personen wird öfters wieder hingedeutet (z. B. H. VI. B I, 2, 5, II, 3, 17, II, 4, 22, III, 1, 15, III, 2, 170; H. VI. C II, 1, 43, III, 2, 110, III, 3, 168). Der Dichter verrät sich also deutlich als Schauspieler. Bei Marlowe, Kyd, Greene, Peele sind dergleichen Hinweise viel seltener und unbestimmter. Shakespeare aber denkt bei der Abfassung seiner Dramen schon an die Aufführung.

Die Darstellungsweise in diesen Historien zeigt die zunehmende Gewandtheit des Dichters, die immer sicherer werdende Bühnentechnik. Bemerkenswert ist die sich allmählich ausbildende Vorliebe für symmetrischen Aufbau der Scenen in H. VI. C I, 1, II, 5, V, 1. Die dramatisch effektvollste (aber zu lange) Scene ist wohl H. VI. B III, 2 (Gloucesters Ermordung, Suffolk's Verbannung), die übrigens in ihrem ersten Teil an den Macbeth (Banquos Ermordung), im zweiten an die erste Scene des Sommernachtstraums, aber auch an die Abschieds-Scene in Richard II. (V, 1) erinnert.

Der zweite Teil von Henry VI. scheint mir überhaupt frischer und wirkungsvoller, als der dritte. Insbesondere bieten in H. VI. B die realistischen und zum Teil humoristischen Volksscenen eine Abwechslung, während der dritte Teil monotoner, akademisch steifer ist.

Die Stimmung ist im dritten Teil melancholischer, müder. Die bedeutsamste Scene darin ist wohl jene mit dem grossen Monolog König Heinrichs (II, 5), wahrscheinlich durch eine Scene aus Marlowes Tamburl. 1. Teil (II, 4) angeregt.

Wie dort der schwachsinnige König Mycetes dem Schlachtgetümmel entflieht und das Los des Königs bejammert, so tritt hier der schwache König Heinrich VI. während der Schlacht von Towton Abbas auf, von seiner

eigenen Gemahlin aus dem Kampfgewühl herausgescholten, und macht seinem Kummer und seiner Sehnsucht nach einem friedlichen Schäferleben in einem langen Monologe Luft. Dies war ein in den akademischen Dramen nach dem Muster Senecas öfters angeschlagenes Thema (z. B. in den Misfortunes of Arthur p. 314), welches auch Shakespeare, dem Sohn des Landmanns und Wollhändlers, besonders zusagte.

Die Schilderung des Schäferlebens ist offenbar mit mehr Sachkenntnis ausgeführt als z. B. in Greenes Menaphon oder in Sidneys Arcadia, an welche sie erinnert. Weit weniger Sachkenntnis verrät das im Eingang ausgeführte Gleichnis von der Meeresflut, die mit dem Wind kämpft, welches wohl aus der Sp. Tr. (Dodsley-Hazlitt V, 129) stammt.

Die müde, träumerische Monotonie des Selbstgesprächs ist sehr eindrucksvoll. Es versuche nur jemand einmal, aus Marlowe's oder Greene's Dramen eine auch nur annähernd so stimmungsvolle Stelle herauszufinden. In Richard II., in Heinrich IV., Heinrich V. kommen dagegen mehrere im Ton und in der Ausdrucksweise sehr ähnliche Monologe vor.

Der weitere Verlauf der Scene giebt die Neigung des jugendlichen Dramatikers zu symmetrischem Scenenaufbau kund. Eine kurze Notiz der Chronik, dass in diesem blutigen Bürgerkriege sogar der Sohn den Vater, der Vater den Sohn umgebracht habe, ist mit etwas pedantischem Schematismus dramatisch ausgearbeitet. Erst tritt ein Sohn auf, der seinen Vater, ohne ihn zu kennen, erschlagen, schleppt den Leichnam auf die Bühne, will ihn berauben, bricht in Klagen aus, König Heinrich weint mit ihm. Dann wiederholt sich dasselbe, nur mit etwas anderen Worten, bei einem Vater, der seinen Sohn umgebracht hat. Nun folgt ein stichomythisches Klageterzett, ziemlich in demselben Geschmack wie das Klageterzett der drei Königinnen in Richard III. Der Geist Thomas Kyds scheint über diesem

Teil der Scene zu schweben; in der Spanischen Tragödie kommt mehrfach Ähnliches vor.[1])

So lässt sich fast in jeder Scene dieser Historien wohl ein Einfluss eines oder des anderen Vorläufers von Shakespeare spüren, zuweilen auch mehrerer nacheinander; zugleich tritt aber auch überall schon die noch im Werden begriffene Dichterindividualität des grossen Dramatikers hervor.

Der Dichter folgt getreuer als im ersten Teil dem Bericht der Chroniken, und zwar mehr der Chronik von Hall als der von Holinshed; an einer Stelle, wie es scheint, auch Graftons Chronik (Simpcox). Einzelne Scenen und die Charakterzeichnung im ganzen mögen durch die Tradition beeinflusst sein. So ist der Streit der Königin Margaretha mit der Herzogin von Gloucester, Eleanor Cobham, ungeschichtlich. Die stark idealisierte Zeichnung des Charakters des ‚guten' Herzogs Humphrey von Gloucester beruht wohl ebenfalls mehr auf der Tradition, als auf geschichtlichen Thatsachen.[2])

Auch bei den (von Holinshed und Hall stark abweichenden) Scenen, die Margarethas Verhältnis zu Suffolk, sowie Suffolk's Ermordung betreffen,[3]) ferner bei der Rebellion des Jack Cade, bisweilen auch bei der Darstellung der Rosenkriege mag die Volkssage dem Dichter schon vorgearbeitet haben. Und es ist, wie schon mehrfach hervorgehoben, gewiss nicht zufällig, dass die Rolle des Grafen

---

[1]) Z. B. Dodsley-Hazlitt V, 132:

> And thou and I and she will sing a song,
> Three parts in one; but all of discords fram'd.

[2]) Vergl. über die Darstellungsweise und Charakterzeichnung in diesen beiden Historien besonders die feinsinnige Untersuchung von Herm. Freih. von Friesen in seinen Shakspere-Studien II, 45 ff., sowie die psychologisch noch tiefer gehenden Auseinandersetzungen in dem Buche von Wetz, Shakespeare vom Standpunkte der vergleichenden Litteraturgeschichte SS. 48 ff., 224 ff.

[3]) Vgl. Th. P. Courtenay, Commentaries on the Historical Plays of Shakspeare I, 296.

Warwick, des ‚Königsmachers', mit so besonderer Sympathie vom Dichter behandelt worden ist.

Warwick Castle ist nur einige Meilen von Stratford entfernt; das Dörfchen Snitterfield, die Heimat John Shakespeares liegt ganz nahe bei Warwick (etwa 4—5 englische Meilen davon). Der Knabe William Shakespeare wird also gewiss Gelegenheit gehabt haben, in der Kirche die liegende Statue des Grafen Richard Warwick zu sehen, und sicher hat er viel von diesem volkstümlichen Helden gehört.

Kenntnis der Gegend von Warwick und Coventry verrät der Dichter im dritten Teil, besonders in der ersten Scene des fünften Akts.

Die Rosenkriege hatten sich zum grossen Teil in der Nähe von Shakespeares Heimat oder in der Nähe von London abgespielt, Vorfahren des Dichters hatten jedenfalls als Vasallen des Grafen von Warwick daran teilgenommen.[1]) Kein Wunder, dass die Ereignisse und Personen so lebhaft vor dem geistigen Auge des Dichters schwebten.

Bei der Inscenierung ist noch vielfach Neigung zu krassen Bühneneffekten à la Titus Andronicus bemerkbar; öfters werden abgeschlagene Köpfe auf die Bühne gebracht, und im dritten Teil namentlich schwelgt der Dichter in Mord- und anderen Sterbescenen.

Die über Marlowes, Greenes und Peeles Technik schon weit hinausgehende theatralische Routine zeigt sich im Aufbau der Scenen, in der Gruppierung der Personen, im lebhaften Dialog, in der wildbewegten, fast atemlosen Handlung. Dabei vermeidet der Dichter trotz der immer wieder kehrenden Kriegsgräuel doch die Monotonie von Marlowes Tamerlan.

Manche Scenen sind nach dem Muster akademischer

---

[1]) Graf Warwick rühmt seine Landsleute:

> In Warwickshire I have true-hearted friends,
> Not mutinous in peace, yet bold in war.
>
> H. 6 C, IV, 8, 9.

Dramen etwas stilisiert, mit langen Monologen und stichomythischen Dialogen ausgestattet; im ganzen ist aber die Darstellungsweise noch durchaus ‚national'.

Immer mehr lernt der Dichter die Kunst tragische Stimmung zu erwecken, eine Kunst, auf die Marlowe mit all seiner Rhetorik doch nur wenig sich versteht. Im zweiten Teil gelingt es ihm noch nicht recht: in der Scene von Margarethas und Suffolks Abschied, oder in der von Suffolks Ermordung bringt er es doch nur zu mehr opernhaften Effekten, da er allzu grelle und unharmonische Farben aufträgt. Kardinal Winchesters Tod dagegen, und im dritten Teil der Monolog des Königs Heinrich während der Schlacht von Towton Abbas, auch der grosse Monolog Richard Gloucesters, ferner die Klagen der Königin Margaretha im fünften Akt — diese Scenen sind schon von echt tragischer Stimmung beseelt. Immer mehr umwölkt sich der Himmel, düsterer wird die Nacht, in der es zuerst unheimlich wetterleuchtet, bis das Gewitter Schlag auf Schlag losbricht.

Wie die Diktion, so steht auch die Charakterzeichnung noch im wesentlichen auf dem Boden des älteren Dramas. Die auftretenden Personen sind meist als einfache Charaktere mit lebhaften, rohen, wilden Impulsen und ungezügelter Leidenschaftlichkeit geschildert.[1]) Von einem Einfluss der Vernunft auf das Handeln, von einem Gefühl für Rechte und Pflichten, von sittlichen Skrupeln, von Gewissensbissen ist bei diesen Menschen kaum etwas zu spüren, wie Wetz mit Recht hervorhebt. Auch Vaterlandsliebe, die in den späteren Dramen Shakespeares oft so ergreifend zum Ausdruck kommt, scheint hier noch wenig entwickelt. Die einzigen wärmeren edleren Regungen, die sich geltend machen, sind Familiengefühle,

[1]) Das Beste, was über die ‚Psychologie der Jugenddramen' geschrieben worden ist, dürfte in dem schönen Buch von W. Wetz, Shakespeare vom Standpunkt der vergleichenden Litteraturgeschichte I, 48ff. zu finden sein.

insbesondere Elternliebe, genau, wie in den anderen Jugenddramen.

Aber auch das zärtliche Verhältnis des Herzogs Humphrey von Gloucester zu seiner Gemahlin ist bemerkenswert.

Die Charaktere der normannischen Barone (mit Ausnahme etwa von Suffolk) scheinen vom Dichter sämmtlich germanisiert zu sein, sehr zum Unterschied von späteren Historien, wie Richard II., Heinrich IV., in denen die Personen, zum Teil wenigstens, eine mehr romanische, französische, oder auch eine keltische Färbung haben.

Shakespeares 'guter' Herzog Humphrey z. B. ist ein ganz anderer, viel einfacherer und mehr angelsächsischer Charakter, als der historische Herzog von Gloucester (vgl. Reinhold Pauli, Bilder ans Altengland S. 332[2]). Ähnliches gilt vom Grafen Warwick. Auch Richard von Gloucester, der künftige Richard III. erscheint hier noch nicht eigentlich als Machiavelli-Natur.

In ihrer Simplicität, Urwüchsigkeit und Derbheit, auch in ihrer Rohheit und Wildheit erinnern die Charaktere noch durchweg an die der germanischen Epen, des Nibelungenlieds und der Kudrun. Margaretha von Anjou lässt sich in ihrem Schmerz und in ihrer Rachsucht mit Kriemhild vergleichen, Richard von Gloucester oder Clifford mit dem grimmen Hagen, Herzog Humphrey mit dem biedern Markgrafen Rüdeger, der sanfte, unschuldige König Heinrich VI. mit Giselher. Clifford bringt den Knaben Rutland ebenso mitleidlos um, wie Hagen den jungen Ortlieb erschlägt. Der Streit zwischen der Königin Margaretha und der Herzogin Eleonore von Gloucester erinnert an den Streit zwischen Kriemhild und Brunhild.

Herrschsucht, Ehrgeiz, Rachsucht, und auf der anderen Seite Geschlechtstreue und Vasallentreue sind hier wie dort die leitenden Motive; Frauenliebe ist daneben von ganz untergeordneter Bedeutung. Wenn aus solchen Parallelen weiter nichts hervorgeht, so zeigen sie doch die Geistes-

verwandtschaft zwischen den beiden grossen germanischen Dichtern, dem deutschen Spielmann und dem englischen Schauspieler, und zugleich, dass der jugendliche Shakespeare dem Empfinden des germanischen Mittelalters noch recht nahe stand.

Die Charakterzeichnung bekundet doch Fortschritte gegenüber dem ersten Teil, der in dieser Beziehung noch sehr unentwickelt ist. Der Charakter des sanften, frommen, schwachen Königs Heinrich ist offenbar mit besonderer Vorliebe und mit einer gewissen Sympathie ausgearbeitet (nur zum Teil wohl Marlowes Mycetes nachgebildet); weniger gelungen scheint die herrschsüchtige, buhlerische Königin Margaretha. Dagegen ist der aufbrausende, aber biedere alte Gloucester und seine hochmütige Gemahlin wieder gut gezeichnet, auch der böse Kardinal Beaufort tritt charakteristisch hervor, sowie der treue, aber grausame Clifford. Der intriguante, leidenschaftliche Suffolk scheint mir nicht ganz konsequent durchgeführt, York (ein Charakter im Kydschen Stil) und seine Söhne sind nicht besonders individuell charakterisiert, abgesehen von Richard, der sich im dritten Teil der Tetralogie schon deutlich als Held des vierten ankündigt. Hier kann man wieder Marlowes Einfluss verspüren. Im übrigen scheint mir im dritten Teil auch die Charakterzeichnung etwas matter als im zweiten. Selbst das Interesse für den Königsmacher Warwick, jenen trotzig-derben Bauernedelmann, erlahmt bei dem Dichter allmählich, der ihn mit einem Gemeinplatz auf den Lippen sterben lässt. Aus dem ritterlichen, galanten, leichtsinnigen Edward IV. hätte auch wohl mehr gemacht werden können. Aber trotz mancher Mängel und Inkonsequenzen in der Charakterzeichnung, steht diese Historie doch schon hoch über allem, was Kyd, Greene, Peele, Marlowe vorher geleistet hatten.

Autobiographisches kann man aus diesen Dramen wiederum nicht viel herauslesen. Doch scheint mir der zweite Teil ein zunehmendes Gefühl von dichterischer Kraft,

eine zunehmende Sicherheit, ja sogar zuweilen — besonders in den Volksscenen — einen gewissen Übermut zu verraten. Im dritten Teil macht sich dagegen etwas Müdigkeit geltend, und im Einklang damit eine Sehnsucht nach stillerem, einfacherem Leben.

Bemerkenswert scheint mir auch die Sympathie, mit der die Rolle Richards von Gloucester behandelt ist. Seine cynisch-ingrimmige, ironisch-sarkastische Redeweise entspricht offenbar einer gewissen Neigung, vielleicht einer verbitterten Stimmung des Dichters. Nicht ohne Teilnahme scheint die Missgestalt, die Verkrüppelung Gloucesters schon hier so betont zu sein. Es liegt nahe Sonette wie No. 37, 89 zu vergleichen, in denen der Dichter sich nicht nur als 'arm' und 'verachtet', sondern geradezu wiederholt als 'lahm' bezeichnet.

Die gewöhnliche Auffassung dieses Ausdrucks ist allerdings die metaphorische. Aber es wäre doch etwas merkwürdig, wenn der Dichter, der sonst '*lame*' nur sehr selten in übertragenem Sinn gebraucht, gerade auf sich selbst mehrfach eine solche Metapher angewendet hätte; auch wäre dann der Vers

89, 2:

Speak of my lameness, and I straight will halt

kaum verständlich (es sei denn, dass man ihn auf die Lahmheit der Versfüsse beziehen wollte, was doch kaum angeht).

Ein, vielleicht nur zeitweiliges körperliches Gebrechen, etwa durch einen Unfall oder eine Krankheit veranlasst, würde sich doch wohl mit der bekannten Äusserung John Aubrey's, dass Shakespeare '*a handsome well shap't man*' war, vereinigen lassen. Auch Lord Byron und Walter Scott konnten trotz ihrer Lahmheit als stattliche, schöne Männer bezeichnet werden.

Merkwürdig ist jedenfalls, dass auch im 66. Sonett auf die Lahmheit angespielt wird *(and strength by limping sway*

disabled), sodann dass der alte Diener Adam in *'As you like it'* als hinkend dargestellt wird,[1]) weil Shakespeare bekanntlich gerade diese Rolle gespielt hat.

Sollte etwa der Dichter die Rolle Gloucesters ursprünglich sich selbst auf den Leib geschrieben haben?

Sicher lag in dieser dämonischen Usurpatornatur etwas, das den emporstrebenden, genialen Dichter, diesen räuberischen Parvenu (upstart crow), wie ihn seine Neider bezeichneten, anzog und fesselte. Auch in Shakespeares Leben muss es wenigstens eine Zeit gegeben haben, wo er sich von Familienbanden lossagte, wo er die Liebe abgeschworen hatte, wo er ingrimmig und trotzig sagte: *I am myself alone.*

Beinahe aus der Seele des Dichters gesprochen erscheinen die folgenden Verse aus Richards grossem Monolog (H. VI. C III, 2, 174), welche auch an eine bekannte Hamlet-Stelle erinnern:

> And I, — like one lost in a thorny wood,
> That rends the thorns and is rent with the thorns,
> Seeking a way and straying from the way:
> Not knowing how to find the open air,
> But toiling desperately to find it out, —
> Torment myself to catch the English crown:
> — — — Why, I can smile, and murther whiles I smile,
> And cry 'Content' to that which grieves my heart,
> And wet my cheeks with artificial tears,
> And frame my face to all occasions
> — — I'll play the orator as well as Nestor.

Auch der Dichter musste sich noch durch den Dornenwald einen Weg bahnen, und die Dornen der Geringschätzung,

---

[1]) As you like it II, 7, 129:

> There is an old poor man
> Who after me hath many a weary step
> Limp'd in pure love.

II, 3, 41:

> — — When service should in my old limbs lie lame.

der Missgunst und des Neides ritzten ihm gewiss oft die Haut. Auch er strebte nach einer Krone, freilich nur nach einer Dichterkrone. Auch er war ein Meister der Rede und ein Meister der Verstellung. —

Bedeutsam scheint mir noch, dass in diesen Jugenddichtungen mit Vorliebe der Vergleich mit einem hungrigen Adler oder hungrigen Wolf angewandt wird (H. VI. B III, 1, 248, H. VI. C I, 1, 268, Ven. 55, H. VI. B III, 1, 78, H. VI. C I, 4, 5).

Wie ein Stossseufzer aus der Seele des Dichters nehmen sich die Worte Gloucesters (H. VI. C IV, 1, 18) aus: — — *Yet hasty marriage seldom proveth well.* Konnte Shakespeare diese Worte niederschreiben, ohne an seine eigene übereilte Heirat (ohne Aufgebot!) zu denken?

IV. Die Komödie der Irrungen.

Die Komödie der Irrungen, am 28. Dez. 1594 aufgeführt, muss schon ein paar Jahre vorher gedichtet sein. Nach Versbau, Stil und Darstellungsweise gehört sie, wie allgemein angenommen wird, zu den Jugend-Dichtungen Shakespeares, obwohl nicht zu den allerfrühesten. Eine schon recht beträchtliche Virtuosität und Gewandtheit in der Diktion und im Versbau, eine gewisse Routine in der Bühnentechnik ist unverkennbar. Die Vorliebe für Stichomythie, für parallelen Satz- und Versbau (z. B. II, 2, 116, 176, IV, 2, 27, V, 63) weist etwa auf die Zeit von H. VI. B, H. VI. C hin, nur scheint der Stil schon etwas ausgebildeter und künstlicher. Antithesen (z. B. I, 1, 125, III, 2, 12, III, 2, 14, V, 87) und Tändeleien mit wiederholten Worten sind beliebt; z. B.

III, 2, 2:

— — shall, Antipholus, [*hate*].
Even in the *spring* of *love*, thy *love-springs* rot?

II, 2, 173:

Be it my *wrong* you are from me exempt,
But *wrong* not that *wrong* with a more contempt.

II, 2, 152:

Who, every *word* by all my *wit* being scann'd,
Want *wit* in all one *word* to understand.

Die letztere '*Antimetabole*' hat wohl in Richard III, Verlorener Liebesmüh, Romeo und Julia Parallelen, aber kaum in den frühesten Dramen; vgl. z. B.

Rich. III. III, 1, 85:

> With what his *valour* did enrich his *wit*,
> His *wit* set down to make his *valour* live.

oder LLL II, 1, 59:

> For he hath *wit* to make an ill *shape* good,
> And *shape* to win grace, though he had no *wit*.

Der Wortschatz und die Diktion erinnert einerseits mehrfach an die ersterwähnten Historien, besonders in der ersten Scene, andererseits z. B. in III, 2 an Venus und Adonis und die Jugend-Sonette. Die humoristischen Scenen stehen denen in der Verlorenen Liebesmühe, in den Beiden Veronesern sehr nahe; einige Motive deuten auch schon auf den Sommernachtstraum.

Manche Scenen, besonders die gereimten, verraten deutlich eine schon etwas höhere Stufe der Entwicklung der dichterischen Technik. Auch die Darstellungsweise und Charakterzeichnung der weiblichen Personen, die volleren, weicheren Gefühlstöne, die in diesen Scenen angeschlagen werden, bekunden eine schon etwas gereifte Kunst und Lebensanschauung. Eine genauere Datierung ist misslich, weil diese Posse, offenbar ein Parergon, weniger aus einem Gusse zu sein scheint, wie die zuletzt besprochenen Historien. Aber man wird nicht sehr fehlgehen, wenn man annimmt, dass das Stück noch 1591 begonnen und 1592 fortgesetzt oder überarbeitet wurde.

Als Sh. am zweiten Teil von Heinrich VI. schrieb, muss ihm wenigstens die erste Scene des Lustspiels schon, und zwar lebhaft, vorgeschwebt haben; denn der seltsame Vergleich

H. VI. B III, 2, 411:

> Even as a splitted bark, so sunder we

setzt die Situation voraus, die in Aegeons Erzählung geschildert wird:

Err. I, 1, 104:

> Our helpful ship was splitted in the midst,
> So that in this unjust divorce of us,
> Fortune had left to both of us alike
> What to delight in, what to sorrow for.

Und an eben diese Scene wird er gewiss auch kurz vorher gedacht haben:

H. VI. B III, 2, 97:

> The splitting rocks cower'd in the sinking sands.

So ist es denn wohl kein Zufall, wenn in derselben Scene, (H. VI. B. III, 2, 116) ebenso wie in der Komödie der Irrungen der Dichter an Aeneas' (Ascanius') Erzählung von Trojas Fall denkt. Die ersten Worte von Aegeons Erzählung sind ja eine Übersetzung des bekannten '*Infandum, regina, jubes renovare dolorem*'.

Bemerkenswert ist auch, dass in dem Lustspiel (Err. III, 2, 129) ebenso wie in jener Scene der Historie (H. VI. B III, 2, 100) von den '*Kreidefelsen*' Englands gesprochen wird, sonst aber nie bei Shakespeare. Wenn wir bedenken, dass der Dichter, ein Binnenländer, in seiner Jugend und in den ersten Jahren seines Londoner Aufenthalts wahrscheinlich keine oder doch nur seltene Gelegenheit hatte, die südliche Küste Englands zu sehen, werden wir auch diese Anspielung für einen biographischen und chronologischen Fingerzeig halten dürfen, natürlich nur in Verbindung mit anderen schon erwähnten Stellen, die darauf hindeuten, dass Shakespeare um 1590 in der Tat die See aus eigener Anschauung kennen gelernt haben muss. Eine frische Seebrise weht auch sonst durch das Lustspiel (vgl. z. B. Err. IV, 1, 90), und der Dichter weiss sich lebendig in das Getriebe einer Hafenstadt zu versetzen.

Die bekannte Anspielung auf den Krieg Frankreichs *'gegen seinen Erben'* (against her heir Err. III, 2, 126) kann die angenommene Datierung bestätigen, aber nicht genauer fixieren. Der Kampf Heinrichs (IV.) von Navarra um die französische Königskrone begann im Herbst 1589 und endete im Sommer 1593; natürlich setzt die Anspielung einen schon geraume Zeit andauernden Krieg voraus, wird also kaum vor 1590, am besten aber in die Jahre 1591—92 passen, als englische Truppen sich am Kampfe beteiligten (Belagerung von Rouen, Winter 1591 92). — In der bekannten Äusserung Henry Chettles über den Dichter, die im Dezember 1592 veröffentlicht wurde, ist von der scherzhaften Anmut (facetious grace) seiner Dichtungen die Rede. Es ist nicht einzusehen, worauf sich diese Worte beziehen sollten, wenn nicht auf die Komödie der Irrungen. Denn die Verlorene Liebesmühe, welche von manchen ohne Grund in das Jahr 1590 verlegt wird, ist sicher, wie noch nachgewiesen werden wird, später entstanden: die beiden Veroneser ebenso. Die scherzhaften Scenen in den Historien können aber nicht eben als anmutig bezeichnet werden, während eine gewisse Grazie mehreren Scenen dieser Posse nicht abzusprechen ist.

Da die Theater in der Zeit von Juli bis Dezember 1592 geschlossen waren, dürfte das Stück schon im ersten Halbjahr 1592 zur Aufführung gekommen sein.

In diesem Zusammenhange mag erwähnt werden, dass in dem Lustspiel eine Karikatur einer zeitgenössischen Persönlichkeit vorzukommen scheint, die gerade im Jahre 1592 wieder viel von sich reden machte.

Im vierten Akt tritt (an Stelle eines Arztes in dem Plautinischen Stück) ein halbverhungerter (vgl. V, 1, 235) Schulmeister als Geisterbeschwörer und Teufelsbanner auf, genannt Dr. Pinch — die einzige Person im ganzen Stück, die einen englischen Namen führt. Der Verfasser und das englische Publikum mussten bei dieser Figur an den berüchtigten 'Doktor' (eigentlich nur M. A.) John Dee (1527

bis 1608) denken, einen ganz England bekannten Alchymisten und Geisterbeschwörer, der damals in sehr dürftigen Verhältnissen lebte und sich durch Betteleien bei Gönnern und Freunden erhielt (eine unterm 9. Nov. 1592 an die Königin Elisabeth gerichtete Petition ist noch erhalten. Diction. of National Biogr., John Dee). Dee war im Dezember 1589 nach längerem Aufenthalt auf dem Kontinent nach England zurückgekehrt, vor 1590 kann er nicht wohl in Shakespeares Gesichtskreis getreten sein. Auch hier haben wir also eine Bestätigung der angenommenen Datierung.

Genau passt zu dieser ferner der Umstand, dass trotz dem ganz verschiedenen Ton und Inhalt in der Komödie mehrere Anklänge an den dritten Teil von Heinrich VI. sich finden.

Err. I, 1, 102:

— — We were encounter'd by a mighty *rock*.
Which being violently borne upon
Our helpful *ship* was *splitted* in the midst.

H. VI. C V, 4, 10:

the *ship splits* on the *rock*.

Err. I, 2, 42:

What now? How chance thou art return'd *so soon*?
— Return'd so soon! rather approach'd *too late*.

H. VI. C II, 5, 92:

O boy, thy father gave thee life *too soon*,
And hath bereft thee of thy life *too late*!

Err. II, 2, 30:

When the sun shines let foolish gnats make sport.

H. VI. C II, 6, 9:

And whither fly the gnats but to the sun?

Err. III, 2. 45:

O, train me not, sweet *mermaid*, with thy note,
To drown me in thy sister's flood of tears.

H. VI. C. III, 2, 186:

I'll drown more sailors than the mermaid shall.

Err. III, 2. 41:

— if that I am I — — —

H. VI. C. V, 6. 83:

I am myself alone.

Dazu kommen noch mehrere Übereinstimmungen in charakteristischen seltenen Wörtern und Ausdrücken, wie *disannul, stale, his goods confiscate, demean.*[1])

Jedenfalls stammt die Komödie aus der Zeit, in welcher Shakespeare seine ersten Triumphe als Bühnendichter feierte. Im Winter 1591 92 machte ja nach dem Zeugnis von Nash der erste Teil von Heinrich VI. volle Häuser, und spätestens im Frühjahr 1592 müssen die anderen beiden Teile aufgeführt worden sein und solchen Erfolg errungen haben, dass der Neid Robert Greenes geweckt wurde.

Aus dem obskuren Komödianten war — vielleicht gar über Nacht — ein angesehener und geschätzter Dramatiker geworden, seiner Truppe als 'Faktotum' unentbehrlich, in seiner äusseren Lebensstellung auch durch die wahrscheinlich sehr erklecklichen Einnahmen und Tantiemen gehoben.

Dass diese veränderte Lebensstellung auch einen Wandel der Stimmung im Gefolge hatte, ist sehr begreiflich. So finden wir denn in der Komödie der Irrungen statt der bisher vorherrschenden Melancholie eine geradezu übermütige Laune. Der Strom von Witzen und Wortspielen, der im letzten Teil der Historien-Trilogie zu versiegen

---

[1]) Das veraltete Verbum *demean* kommt bei Sh. überhaupt nur in H. VI. B (zweimal), H. VI. C (einmal) und Err. (zweimal) vor.

drohte, sprudelt wieder kräftig hervor. Die Sprache wird lyrisch-schwungvoller, bilderreicher, kühner, musikalischer, der Dialog lebendiger, die Scenenführung abwechslungsreicher.

Auch bei diesem Stück ist die direkte Quelle noch immer nicht mit Sicherheit festzustellen. Die Haupthandlung, den Plautinischen Menaechmen entnommen, ist mit Motiven verwoben, die aus dem Amphitruo des Plautus entstammen. Dass diese Kombination von Shakespeare selbst herrühren sollte, ist darum nicht recht wahrscheinlich, weil sein Latein zur Lektüre des Plautus im Original doch wohl nicht ausreichte, und Übersetzungen damals noch nicht vorhanden waren.

Daher ist in der Tat wohl die verloren gegangene '*Historie of Error*' als die Quelle Shakespeares anzunehmen.

Unter diesen Umständen ist es schwierig, die poetische Leistung Shakespeares zu beurteilen. Immerhin trägt das ganze Lustspiel so sehr das Gepräge seines Geistes, dass wir im ganzen eine ziemlich freie Bearbeitung annehmen müssen, obwohl an einigen Stellen der Wortlaut dem von Plautus' Menaechmen noch ziemlich nahe steht. Insbesondere entspricht es durchaus dem Geschmack des grossen Dichters, wenn er mit dem Motiv der Todesgefahr Aegeons der Posse einen tragischen Hintergrund giebt (vgl. u. a. die erste Scene des Sommernachtstraums, die letzte Scene der Verlorenen Liebesmühe, die beiden Veroneser, Kaufmann von Venedig, Viel Lärm um Nichts, Wie ihr wollt, Mass für Mass). Zu diesem Motiv (welches übrigens in der Zähmung der Widerspänstigen wiederkehrt) mag Shakespeare, wie von Joh. Groene (Shakespeare-Jahrbuch XXIX — XXX S. 282) vermutet worden ist, durch Chaucers Erzählung des Ritters angeregt worden sein — die Namen Aegeon (vgl. Aegeus) und Aemilia erinnern ja auch an diese Geschichte [1]) — es

[1]) Der Name 'Aegeon' kommt übrigens auch in Rabelais' Gargantua (Livre II, Chap. I) vor.

kann aber auch auf Edwards' Stück Damon und Pithias, oder auf Reminiscenzen an die Romeo-Fabel (Romeos Todesgefahr bei seiner Rückkehr nach Verona) und an den Pecorone (die Todesgefahr Ansaldos, des 'Kaufmanns von Venedig') beruhen.

Einigermassen merkwürdig ist ein italienischer Anhauch im Lokalkolorit (die Namen Angelo, Adriana, Luciana, die Äbtissin Emilia, *'Signior Antipholus'*, die Erwähnung von Öl, Balsam, Aquavitae). Einige Scenen erinnern flüchtig an den Kaufmann von Venedig z. B. V, 1, wo von den Gründen der Melancholie Geistesstörung die Rede ist, an Merch. I, 1, oder Err. IV, 1, wo der Epheser Antipholus wegen einer Schuld seines Zwillingsbruders verhaftet wird, an Merch. III, 3.

Leicht denkt man auch an italienische Komödien desselben Ursprungs und ähnlichen Inhalts, z. B. Trissinos Simillimi, Cecchis La moglie, Agnolo Firenzuolas I Lucidi, ohne dass indessen ein direkter oder indirekter Zusammenhang nachweisbar ist.

Ferner ist von P. Wislicenus (Shakespeare-Jahrbücher XIV, 87) an Motive der zuerst von Gower in Versen, dann von Lawrence Twine (1576) in Prosa erzählten Fabel, welche dem Pericles-Drama zu Grunde lag [1]), so wie (von Groene) an den etwas ähnlichen Schluss von Sidneys Arcadia erinnert worden. Auch die Octavian-Sage kann man herbeiziehen. Die letzteren Ähnlichkeiten sind aber zu unbestimmt, um eine litterarische Beeinflussung wahrscheinlich zu machen.

Die Einführung der Luciana (Schwester der *'Mulier'* Adriana) entspricht einerseits der Neigung des Dichters zu symmetrischer Gruppierung der Personen, die sich z. B. in

---

[1]) Die Verlegung des Schauplatzes von Epidamnum nach Ephesus ist wohl auf diese Geschichte zurückzuführen; ferner das Schiffbruchmotiv, die Trennung und Wiedervereinigung der Familie; die Rolle der Aemilia als Äbtissin — bei Gower ist die verlorene Gattin Priesterin der Diana.

der Verlorenen Liebesmühe und im Sommernachtstraum in ganz ähnlicher Weise geltend macht, andererseits dem modernen Geschmack an Liebesscenen. Die Rolle der Buhlerin (Erotium) ist dagegen — was einigermassen charakteristisch ist — ebenso in den Hintergrund geschoben, wie die der Bianca im Othello.

Wiederum aus dem Streben nach Symmetrie ist es zu erklären, dass dem Zwillingspaar von Herren ein Zwillingspaar von Dienern gegenübersteht, ähnlich wie Speed und Launce in den beiden Veronesern.

Andererseits zeigt sich im Verlauf des Stückes die echt englische Vorliebe des Dichters für Familien- und Rührscenen. Wiedervereinigung getrennter Familienglieder, Versöhnung entzweiter oder entfremdeter Ehepaare sind ja Lieblingsmotive in Shakespeare's Dramen. Vielleicht klingen hier persönliche Stimmungen durch. Wie Adriana ihren Gatten mit Eifersucht plagt, wird im letzten Akt mit einer Art von melancholischem Humor erzählt, der auf eigene ähnliche Erfahrungen hindeutet. Die Ermahnungen Lucianas im II. Akt erinnern an die Schlussscene der Bezähmten Widerspenstigen. —

Leider kennen wir die damalige Zusammensetzung von Shakespeares Truppe nicht genau (vgl. Fleay, Chronicle of the London Stage p. 84), so dass sich nicht deutlich erkennen lässt, wie weit der Dichter bei der Bearbeitung der Posse auf die schauspielerischen Kräfte, die zur Verfügung standen, Rücksicht nehmen musste. Es ist aber bemerkenswert, wie ähnlich das Scenarium dem der etwa um dieselbe Zeit gedichteten Komödie von den Beiden Veronesern ist: 1 Herzog, 1 Vater, 3 Frauenrollen, von denen zwei Liebhaberinnen, 2 Amorosi, 2 Clowns, dazu noch ein paar Neben- und Statistenrollen.

In der Verlorenen Liebesmühe, im Sommernachtstraum, in Romeo und Julia ist dieser Grundstock der Gesellschaft auch noch erkennbar, wenngleich um diese Zeit wohl schon durch einige neue Kräfte vermehrt. Die Vermutung ist ge-

wiss nicht zu kühn, dass Will Kempe den einen Dromio spielte; der 'Clown' Thomas Pope mag die Rolle des anderen gehabt haben. Für die pathetische Rolle des Aegeon war gewiss der berühmte Tragöde Edward Alleyn am besten geeignet, der doch wohl 1593 noch zu Shakespeares Gesellschaft gehörte.

Da nun weiter aus dem bekannten Dokument vom 15. März 1595 hervorgeht, dass Shakespeare, Burbage und Kempe im Palast von Greenwich am 26. und 28. Dezember 1594 zwei Komödien aufführten, und zwar höchstwahrscheinlich als eine der beiden die Komödie der Irrungen (vgl. Fleay, Chronicle History p. 121), so werden wir gewiss nicht fehlgehen, wenn wir Shakespeare und Burbage die Hauptrollen der beiden Antipholus zuteilen. Den Syrakusaner scheint der Dichter sich selbst zugedacht zu haben, wie aus der grösseren Wärme und der sympathischen Behandlung dieser Rolle hervorgeht.

Die erste Scene des dritten Aktes nun, in welcher der Epheser Antipholus (= Dick Burbage?) vergeblich an der Tür seines eigenen Hauses pocht und Einlass verlangt, während sein Doppelgänger (= Will Shakespeare?) drinnen mit seiner Frau speist, muss dem Publikum jener Zeit einen besonderen Eindruck gemacht haben, denn es entwickelte sich offenbar daraus eine Theateranekdote, die jedermann kennt, deren Ursprung aber noch niemand meines Wissens erkannt hat. In John Manninghams Tagebuch (Diary ed. John Bruce, 1869, p. 39) wird (März 1601) erzählt, dass William Shakespeare eines Abends bei einer hübschen Bürgersfrau Einlass fand, an Stelle des Mimen Richard Burbage, den sie als Richard III. bewundert und eingeladen hatte; als nun Burbage später erschien, sei er an der Tür von Shakespeare abgewiesen worden mit den Worten: Wilhelm der Eroberer sei vor Richard III. gekommen.

Dieser Geschichte kann irgend ein wirkliches Liebesabenteuer zu Grunde liegen; dass dieses sich aber nicht so zugetragen haben kann, wie es erzählt wird, liegt auf

der Hand. Die Anekdote leidet an zu grossen Unwahrscheinlichkeiten und ist zu sehr auf den Witz zugespitzt, als dass man ihr irgendwelche Glaubwürdigkeit beimessen könnte.

Die Komödie der Irrungen wurde ungefähr um dieselbe Zeit gespielt wie Richard III. (um 1594); aus Henslowe's Tagebuch (Fleay, History of the Stage p. 96) geht aber auch hervor, dass am 4. Januar 1594 ein (offenbar durchgefallenes) Stück *'William the Conqueror'* aufgeführt wurde, welches wahrscheinlich noch vor Richard III., aber nicht lange vorher, auftauchte und wieder verschwand.[1]) Jene amüsante Geschichte scheint also um 1594—95 aus einer Theateranekdote und einem Theaterwitz zusammengeschweisst worden zu sein, die sehr begreiflicherweise beide auf Will Shakespeare und Dick Burbage bezogen wurden. Sollte etwa unter jener galanten Dame gar ursprünglich die Königin gemeint gewesen sein, die zu Weihnachten 1594 beide nach Greenwich geladen hatte? — Es geht zwar nicht mit Sicherheit, aber doch mit einiger Wahrscheinlichkeit daraus hervor, dass Shakespeare in der Tat den Syrakusaner Antipholus gespielt hat.

Wir werden noch sehen, dass in dieser Figur die ersten Spuren eines Charaktertypus zu finden sind, der nachher in Romeo, Bassanio, Orsino, Troilus u. a. weiter ausgebildet ist und offenbar wenigstens eine Seite von Shakespeare's vielseitigem Wesen widerspiegelt. Schon Ten Brink hat in seinen feinsinnigen Vorlesungen über Shakespeare darauf hingewiesen, dass in jener Scene, wo der Syrakusaner in der fremden Stadt ankommt und sein Los mit dem eines Tropfens im Ocean vergleicht, Erinnerungen des Dichters an sein Eintreffen in London nachzuklingen scheinen.

[1]) Am 19. Juni 1594 wurde das ältere anonyme Drama von Richard III. zum Druck angemeldet, was darauf schliessen lässt, dass Shakespeares Richard III. vorher schon aufgeführt worden war. In Weevers Epigrammen (1595/96), geschrieben, wird auf Shakespeares Richard angespielt.

Der Stil der Komödie ist noch ziemlich einfach. Von Euphuismus noch keine Spur. Der Ton in Lylys Komödien ist so verschieden, dass an litterarische Beeinflussung von dieser Seite noch nicht gut zu denken ist (abgesehen vielleicht von einigen Wortspielen). Eher möchte ich eine Verbindungslinie mit Greene's Schauspielen ziehen.

In Henslowes Tagebuch ist unter dem 8. März 1592 zuerst eine Aufführung des höchst moralischen Stückes von Robert Greene (und Thomas Lodge): *'A Looking Glass for London'* verzeichnet (Fleay, Chronicle Historie p. 96). Dieses Drama, wahrscheinlich um 1590/91 verfasst, obwohl erst 1594 gedruckt, war aber schon damals gewiss keine Novität mehr. Eine Stelle daraus, die Erzählung vom Seesturm und Schiffbruch (in Dyce's Ausgabe von Greene's und Peele's Dichtungen S. 139) erinnert so lebhaft an Aegeon's Erzählung in der ersten Scene, dass man wohl annehmen darf, Shakespeare sei durch Greene angeregt worden. Eine Vergleichung beider Erzählungen ist auch darum instruktiv, weil sie trotz leichter Nachahmung doch die Grundverschiedenheit beider Stilarten illustriert.

Bei Greene heisst es z. B. (a. a. O.):

> Scarce had we gone ten leagues from sight of land,
> But lo, an host of black and sable clouds
> Gan to eclipse Lucina's silver face,
> And, with a hurling noise from forth the south
> A gust of wind did rear the billows up, etc., etc.

Bei Shakespeare dagegen (Err. I, 1, 63):

> A league from Epidamnum had we sail'd,
> Before the always-wind-obeying deep
> Gave any tragic instance of our harm:
> But longer did we not retain much hope,
> For what obscured light the heavens did grant
> Did but convey unto our fearful minds
> A doubtful warrant of immediate death.

Während Greene und Lodge, beide vielgereiste Männer, den Seesturm mit einer gewissen Anschaulichkeit und Sach-

kenntnis schildern, wird der sonst viel realistischere Shakespeare hier phrasenhaft und begnügt sich mit unbestimmten Andeutungen, offenbar weil er See und Seefahrt damals noch wenig oder gar nicht aus eigener Anschauung kannte. [1]) Dafür verlegt der grössere Dichter aber den Schwerpunkt der Erzählung in die Schilderung von Gemütszuständen und erreicht auf diese Weise doch eine tiefere Wirkung. Bemerkenswert ist ferner, dass der gelehrte Greene selbst bei der Behandlung eines alttestamentarischen Stoffes (es handelt sich um die bekannte Geschichte vom Propheten Jonas) klassisch-mythologische Bilder anbringt, während Shakespeare sogar hier, wo doch der Stoff eine ausgiebige Verwendung antiker Mythologie zuliess, fast gar keinen Gebrauch davon macht.

Sonst glaube ich noch Einwirkung von Greene's Stil in den Liebes- und Eifersuchts-Scenen (z. B. III, 2, IV, 2) zu erkennen. Hier schlägt der Dichter weichere, mehr lyrische Töne an, als früher und nähert sich jedenfalls Greene's Darstellungsweise.

Es klingt beinahe wie Greene'sche Überschwänglichkeit, wenn der Syrakusaner Luciana anschwärmt (III, 2, 45):

> O, train me not, sweet mermaid, with thy note,
> To drown me in thy sister's flood of tears;
> Sing, siren, for thyself, and I will dote:
> Spread o'er the silver waves thy golden hairs,
> And as a bed I'll take them and there lie — —

Ganz ähnliche Phantasien in Greene's Friar Bacon (ed. Dyce p. 165):

> Like Thetis shalt thou wanton on the waves
> And draw the dolphins to thy lovely eyes,
> To dance lavoltas in the purple streams.
> Sirens, with harps and silver psalteries,
> Shall wait with music at thy frigate's stem.

[1]) Aegeons Erzählung des Schiffbruchs zeigt, dass der Dichter von einem wirklichen Schiffbruch nur sehr unvollkommene Vorstellungen hatte.

oder in einem Liede aus Greene's Schäferroman Menaphon (Dyce p. 287):

> How oft have I descending Titan seen
> His burning locks couch in the sea-queen's lap,
> And beauteous Thetis his red body wrap
> In watery robes, as he her lord had been.

Ein Herzog '*Menaphon*' wird Err. V, 368 erwähnt, ein Name, der sich durch Erinnerung an den gleichnamigen Roman, aber auch an Marlowe's Tamerlan erklärt.

In Greene's (aber auch in Kyd's) Stil sind ferner die stichomythischen gereimten Zwiegespräche, das *'capping of rimes'*, z. B. II, 1, III, 2, IV, 2.

Sodann glaube ich auch in dieser Komödie Einfluss von Sidney's Arcadia-Stil, wenigstens der poetischen Einlagen daraus, zu finden. Die Anwendung von Quatrains in III, 2 dürfte auf das Beispiel von Sidneys lyrischen Zwiegesprächen zurückzuführen sein.

Auch die Bildersprache scheint mir bisweilen von Sidney beeinflusst z. B. II, 2, 176:

> Thou art an *elm*, my husband, I a *vine*,
> Whose weakness married to thy stronger state
> Makes me with thy strength to communicate.

Vgl. Sidney, Arcadia (Poems ed. Grosart III, 15):

> The honest Bridegroome and the bashfull Bride,
> Whose loues may euer bide
> Like to the *elme* and *vine*
> With mutuall embracements them to twyne.[1])

Antithesenspielerei und Wortgetändel im Sidneyschen Stil wurden schon oben erwähnt.

Die Diktion ist im ganzen echt shakespearisch: dieselbe Vorliebe für gehäufte rhetorische Fragen, dieselbe

[1]) Das Gleichnis kommt allerdings auch sonst vor, aber nirgends meines Wissens wieder in so übereinstimmender Verwendung, vgl. meine Schrift Thomas Kyd und sein Kreis S. 43.

lebendige und anschauliche Erzählungsweise, derselbe lebhafte Dialog, den wir schon kennen gelernt haben.

Bisweilen erinnert die Sprache etwas an die glänzende Rhetorik und etwas spitzfindige Dialektik in den epischen Dichtungen und in den Sonetten. Auch an charakteristischen wörtlichen Anklängen fehlt es nicht.

Err. II, 2, 214:

Am I in earth, in heaven, or in hell?

Ven. 493:

'O, where am I', quoth she, 'in earth or heaven'?

Auch lässt sich eine Stelle in der vorwurfsvollen Rede der Adriana (II, 2, 115) mit einigen Versen aus Venus und Adonis (433 ff.) vergleichen, wo in ähnlicher Weise die Liebe als durch die fünf Sinne vermittelt dargestellt wird. In derselben Rede klingt ein sophistischer Gedanke an, der in einem der Eifersuchts-Sonette, freilich in ganz anderer Weise, ausgeführt ist:

Err. II, 2, 144:

For if *we two be one* and thou play false,
I do digest the poison of thy flesh,
Being strumpeted by thy contagion.

Sonn. 42, 13:

But here's the joy: *my friend and I are one*;
Sweet flattery! then she loves but me alone.

Aber auch an Lucr. 1072 darf erinnert werden:

I will not poison thee with my attaint

und überhaupt an die Klagen der geschändeten Lucretia. Vergleichen lässt sich ferner:

Err. II, 1, 107:

Would that *alone, alone* he would detain.

Lucr. 795:

But I *alone, alone* must sit and pine.

In derselben Scene begegnet ein Vergleich, der in Venus und Adonis weiter ausgeführt ist:

Err. II, 1, 100:

> But, too unruly *deer*, he breaks the *pale*
> And *feeds* from home; poor I am but his stale.[1])

Ven. 229:

> 'Fondling', she saith, 'since I have hemm'd thee here
> Within the circuit of this ivory *pale*,
> I'll be a park, and thou shalt be my *deer*;
> *Feed* where thou wilt, on mountain or in dale.

Noch stärker sind die Anklänge an Venus und Adonis und zugleich an die Liebessonette in einer folgenden Scene (III, 2).

Die Rede der Luciana gemahnt im Gedanken und stellenweise im Wortlaut auffallend an das 139. Sonett:

Err. III, 2, 7:

> Or if you *like elsewhere*, do it by stealth;
> Muffle your false love with some show of blindness:
> Let not my sister read it in your *eye*;
> Be not thy *tongue* thy own shame's orator.

Sonn. 139, 3:

> Wound me not with thine *eye*, but with thy *tongue*;
> Use power with power, and slay me not by art.
> Tell me thou *lov'st elsewhere*, but in my sight,
> Dear heart, forbear to glance thine *eye* aside.

Der Schluss der darauffolgenden Rede des Antipholus Syr. ist wieder ganz im Stil von Ven.:

Err. III, 2, 45:

> O train me not, sweet *mermaid*, with thy *note*,
> To drown me in thy sister's flood of tears.

---

[1]) Die letzten Worte kehren in Cymb. III, 4, 53 wieder:

> Poor I am stale.

Ven. 777:

Bewitching like the wanton mermaid's songs.

Err. III, 2, 48:

Spread o'er the silver waves thy *golden hairs*,
And as a *bed* I'll take them and there lie.

Ven. 147:

— — like a nymph, with long dishevell'd hair.

Ven. 51:

Then with her windy sighs and *golden hairs*
To fan and blow them dry again she seeks.

Ven. 191:

I'll make a *shadow* for thee of my *hairs*.

Err. III, 2, 52:

Let *Love*, being *light*, be drowned, if she *sink*!

Ven. 149:

Love is a spirit all compact of fire,
Not gross to *sink*, but *light*, and will aspire.

Man vergleiche ferner die folgenden, für Shakespeare so charakteristischen Häufungen von Epitheta, die nichts weniger als *'ornantia'* sind:

Err. IV, 2, 19:

He is deformed, crooked, old and sere,
Ill-fac'd, worse-bodied, shapeless everywhere;
Vicious, ungentle, foolish, blunt, unkind,
Stigmatical in making, worse in mind.

Ven. 133:

Were I hard-favour'd, foul, or wrinkled-old,
Ill-nurtur'd, crooked, churlish, harsh in voice,
O'erworn, despised, rheumatic, and cold,
Thick-sighted, barren, lean, and lacking juice.

Einige Scenen des Lustspiels wenigstens fallen also gewiss in dieselbe Zeit, in welcher Venus und Adonis und die Liebessonette entstanden; und es ist wohl anzunehmen, dass schon um diese Zeit der Dichter die verhängnisvolle Bekanntschaft von '*Sirenen*' gemacht hatte, die er im 119. Sonett reuevoll beklagt, und dass er seiner eigenen Gattin Anlass zu ähnlichen Eifersuchts-Scenen gab, wie sie in diesem Lustspiel dargestellt sind. Nicht ohne Grund wird die Äbtissin (V, 1, 52) mit resignierter Milde die ungesetzliche Liebe bezeichnet haben als 'eine Sünde, die bei jungen Männern sehr im Schwange ist'.

Seine ländliche Heimat scheint der Dichter zur Zeit in der schwülen Grossstadtluft ziemlich vergessen zu haben; selten nur noch stellen sich jene frischen Naturbilder ein, die den ersten Dramen einen eigentümlichen Reiz verliehen. Bedeutsam indessen ist die Klage Adriana's (IV, 2, 27):

> Far from her nest the lapwing cries away;
> My heart prays for him, though my tongue do curse.

Für die Deutung seines eigenen ehelichen Verhältnisses dürfte der Dichter in der Charakterskizze, die er von Adriana entwirft, doch einen Fingerzeig gegeben haben. Die Gattin des Epheser Antipholus ist nicht schlechthin eine Xanthippe wie die 'Mulier' des Plautinischen Lustspiels, sondern eine zwar eifersüchtige, aber auch im Grunde ihres Herzens zärtlich liebende Frau.[1])

Es ist gewiss nicht ohne Bedeutung, wenn Adriana ihr Alter und ihre verblühten Reize, zugleich ihren Mangel an Geist beklagt:

II. 1, 89:

> Hath homely age the alluring beauty took
> From my poor cheek? then he hath wasted it:
> Are my discourses dull? barren my wit?

[1]) Vgl. hier und im folgenden die feinsinnige Studie von H. Isaac über die Komödie der Irrungen im Archiv f. n. Spr. Bd. 70.

— — — — My decayed fair
A sunny look of his would soon repair.

Aus dem keifenden Weibe des Plautus hat Shakespeare eine in ihrer Art anziehende und rührende Gestalt geschaffen, und ihr goldene Worte in den Mund gelegt. Sollte der Dichter wirklich bei dieser Schilderung gar nicht an seine eigene Gattin gedacht haben?

Auch der Epheser Antipholus erscheint sympathischer als sein plautinisches Vorbild. Er ist allerdings kein Tugendheld, und trotz seines Protestes wird die Eifersucht der Adriana nicht ganz unbegründet sein; er ist cholerisch und reizbar, tritt aber doch besonnener und männlicher auf als der Bürger Menaechmus, wie er sich denn auch seiner Kriegstaten mit gutem Grunde und bescheidenem Stolze rühmt.

In späteren Dramen hat Shakespeare mit Vorliebe Rührscenen geschrieben, in denen getrennte oder entzweite Ehegatten einander wiederfinden und sich versöhnen: in der Komödie der Irrungen aber unterbleibt die Versöhnungsscene, die man eigentlich erwarten müsste — die Zeit war für solche Gemütsregungen wohl noch nicht gekommen, wenn auch Anwandlungen von Reue und Heimweh wohl schon damals den Dichter beschlichen haben mögen.

Interessanter als der Epheser ist der Syrakusaner Antipholus gezeichnet, wiederum ziemlich abweichend vom Original, dem stoisch-ruhigen, phlegmatischen Reisenden Menaechmus. Er ist ein Träumer und Schwärmer, poetisch beanlagt, voll Interesse für die Bauwerke der Stadt, für die Sitten des fremden Landes, mit einem leichten Hang zur Melancholie. Sowohl bei seinem ersten Auftreten, wie in dem Monolog einer späteren Scene (IV, 3) erinnert er lebhaft an den Sebastian in Was ihr wollt, aber auch an Romeo und Bassanio. Ich sprach oben die Vermutung aus, dass Shakespeare diese Rolle für sich selbst bestimmt hatte.

Die anmutigste Gestalt des Lustspiels ist diejenige, welche offenbar von Shakespeare frei erfunden ist: Luciana,

die schöne Schwester der Adriana. Sie erinnert etwas an Greene's sitt- und tugendsame, liebenswürdige und zugleich redegewandte Frauen, ohne dass indessen eine Nachahmung in der Charakterzeichnung angenommen zu werden braucht. Shakespeare hat später diesen Typus noch anziehender geschildert; Viola ist wohl die nächste Geistesverwandte.

Über die possenhaften Bestandteile des Lustspiels ist nicht nötig viel zu sagen. Hier ist der Dichter noch im Fahrwasser der älteren Komödie, wie ja auch aus dem Versmass (doggerel rhymes) hervorgeht; zuweilen gemahnt die Diktion und Darstellungsweise sogar noch an alte, rohe Lustspiele wie Edwards' Damon and Pithias, wo ja Stephano, Will und Jack ähnliche Rollen haben, wie die beiden Dromios. Immerhin sind die Verwechselungsscenen ergötzlich durchgeführt und die Dialoge voll von Witz und Humor. Lylys Komödien '*Alexander and Campaspe*' und '*Endymion*' mögen hier manche Anregung gegeben haben. Auch eine Scene (II, 1) aus Lylys Mydas (1592) ist verglichen worden;[1]) sie erinnert an Dromios Beschreibung des Küchenmädchens in Err. III, 2. Die zum Teil schon recht kunstvollen Wortspiele (earnest, post, suits of durance, understand, dear-deer, Dromio-drone, sore, light, mad — mated, Nell — an ell, rope's end, sheep — ship, steal on, round, dam — damn) sind sämtlich schon von L. Wurth erörtert;[2]) nur das Spiel mit '*marks*' (I, 2, 81) ist übersehen worden: ebenso wie, merkwürdiger weise, *hair — heir* (III, 2, 127).

[1]) L. Wurth. Das Wortspiel bei Shakespere S. 181, Hense, Shakespeare-Jahrbuch VIII, 250 ff.

[2]) L. Wurth (S. 231) ist der Ansicht, dass die Wortspiele auf eine spätere Zeit hinweisen, als die übrigen Kriterien vermuten lassen.

V. Shakespeare in Italien?

Obwohl die dürftigen Nachrichten, welche von dem Leben Shakespeares Kunde geben, über eine italienische Reise des Dichters nichts verlauten lassen, so hat sich doch die Überzeugung, dass der Schöpfer von Romeo und Julia das Wunderland der Schönheit in der Tat geschaut hat, bei Shakespeare-Forschern mehr und mehr befestigt. Mehrere auffallende Tatsachen sind in neuerer Zeit ans Licht gezogen worden, welche diese Folgerung mindestens sehr nahe legen. Die Gründe, welche für diese Annahme sich vorbringen lassen und zum grossen Teil schon früher vorgebracht wurden,[1]) sind im wesentlichen folgende:

Zunächst eine gewisse obwohl beschränkte Kenntnis der italienischen Umgangssprache, die Shakespeare in einigen Dramen verrät. Er gebraucht Lehnwörter wie *gondola*, *mercatante*, *nuncio* die sonst nicht üblich sind, flickt gelegentlich, besonders in der Zähmung der Widerspänstigen, italienische Wörter und Wendungen ein, wie *basta! con tutto il cuore ben trovato, alla nostra casa ben venuto, mi perdonate* auch vulgäre Flüche wie *cazzo*, einmal sogar in der Verlorenen Liebesmühe einen sprüchwörtlichen Vers:

> Venetia, Venetia,
> Chi non ti vede, non ti pretia.

[1]) Vgl. Shakespeare-Jahrbuch VIII, 47 ff., XIII, 136 ff., XIV. 156 ff., XV, 230 ff.

Dagegen citiert er nie einen Vers aus einem italienischen Dichter und erwähnt von italienischen Dichtern nur Petrarca.

Es gab nun aber damals schon eine italienische Kolonie in London, auch einen italienischen Sprachmeister John Florio; man könnte also vielleicht annehmen, dass Shakespeare sich solche Sprachkenntnis auch in London angeeignet.

Eine Menge italienischer und italienisch klingender Personennamen ist in den Dramen verwendet, zum Teil mit mehr oder weniger üblichen übereinstimmend, zum Teil, wie es scheint vom Dichter neugebildet, manche aus den Novellen und sonstigen Quellen entnommen, manche aber offenbar von Shakespeare erst eingeführt (z. B. *Orsino, Lodovico, Bentivolio, Vincentio, Leonardo, Miranda, Bianca, Claudio, Bernardo, Prospero, Baptista Minola, Hortensio, Silvia, Adriana, Gratiano*) sämtlich wirklich üblichen italienischen Familien- oder Taufnamen entsprechend. Der Mohr von Venedig ist in der Originalnovelle unbenannt: Shakespeare giebt ihm den Namen *Othello*, der weder aus der Geschichte, noch aus der Litteratur bekannt ist.

Otello war aber nachweislich in der Tat ein im XVI. Jhd. in Venedig üblicher Familienname. Das Gleiche gilt von dem Namen *Gobbo* 'ein Buckliger' im Kaufmann von Venedig, der an den *Gobbo di Rialto* gemahnt.

Die Namen *Bassanio* und *Salarino* erinnern an den der Stadt *Bassano*, unweit Venedig (auch eines darnach benannten Malers), und an den Ort *Salorino* in der italienischen Schweiz (möglicherweise auch als Personenname verwandt). Namen, wie *Biondello, Trinculo, Benvolio, Malvolio* sind ganz im Geist der italienischen Sprache gebildet, ebenso *Nerissa* (= *Nericcia*?). *Petruchio* (= *Petruccio*) ist eine familiäre Koseform von *Pietro*.

Shakespeare betont meistens richtig, aber allerdings falsch *Rómeo, Desdemóna, Stepháno*, während die richtige italienische Accentuation *Roméo, Desdémona, Stéphano* ver-

langt; es ist indessen zu bedenken, dass diese Namen eben sehr seltene sind, die Shakespeare wohl auf litterarischem Wege kennen lernte. —

Die Hauptbeweismomente für Shakespeares Aufenthalt in Italien liegen aber in dem italienischen Lokalkolorit seiner Dramen.

Natürlich ist bei der Beurteilung abzusehen von modernen Dekorationskünsten und nur der Text in Rechnung zu ziehen. Es ist auch sorgfältig zu unterscheiden zwischen dem, was der Dichter aus seinen Quellen entnommen, und was er selbständig hinzugefügt hat, und nur das Letztere als Beweismaterial zu verwenden.

Anderseits ist zu bedenken, dass Shakespeares geographische Kenntnisse im allgemeinen sehr mangelhafte waren, dass er sich wenig Mühe gab die Lokalfarbe dem Schauplatz der Dramen entsprechend zu gestalten, dass er z. B. ein norwegisches Heer durch Dänemark nach Polen marschieren lässt, dass er von Löwen und Palmen und Olivenhainen in den Ardennen spricht (Wie es Euch gefällt) und von einer Küste von Böhmen (Wintermärchen). Auch ist in Betracht zu ziehen, dass es damals (wenigstens vor 1600) Reisehandbücher und Beschreibungen noch nicht gab, ebensowenig Geographiewerke oder Konversationslexika, Zeitungen oder illustrierte Journale, um daraus Rat zu schöpfen, und Anschauungen von fernen Gegenden zu gewinnen. Man darf also nicht den modernen Massstab an die Lokalschilderungen in den Dramen Shakespeares anlegen. Auch der Vergleich mit Schillers Wilhelm Tell z. B., in welchem ja die Schweiz im wesentlichen richtig geschildert ist, obwohl Schiller nie dort gewesen, ist nicht zutreffend. Schiller hatte ja allerhand Hülfsmittel zur Verfügung und konnte jederzeit bei sehr gebildeten Personen, die in der Schweiz gewesen waren, z. B. bei Goethe, Auskunft erhalten. Aber in Schillers Geisterseher oder im Fiesco ist entschieden weniger Lokalfarbe als im Kaufmann von Venedig, oder Othello, oder Romeo und Julia.

Wer nun Shakespeares italienische Dramen z. B. mit dem Hamlet, oder mit Maass für Maass, oder mit dem Wintermärchen, oder mit Was Ihr wollt vergleicht, der wird unschwer finden, dass der Dichter, was Örtlichkeiten, Scenerie, Kostüm, Sitten, Lebensweise betrifft, in Oberitalien viel besser zu Hause ist, als in Dänemark, oder Illyrien, oder Sicilien, oder Österreich (Wien). Ja, selbst die Stücke, welche in Frankreich spielen, wie Ende gut, Alles gut, Verlorene Liebesmühe, Wie es Euch gefällt, stehen in dieser Beziehung hinter den meisten italienischen Dramen zurück, wie schon aus dem Fehlen von Ortsnamen hervorgeht.

Besonders instruktiv ist die Vergleichung mit dem Hamlet. Mehrere Kollegen Shakespeares hatten sich ja in den 80er Jahren des XVI. Jahrhunderts (1586) auf einer Kunstreise längere Zeit in Helsingör aufgehalten. Unser Dichter hatte also gute Gelegenheit über Örtlichkeiten und Verhältnisse von Dänemark Auskunft zu erhalten, und hat diese offenbar auch benutzt. Die Lage und Bauart des Schlosses Helsingör ist im ganzen zutreffend geschildert oder angedeutet. Und doch, wohl jeder der Helsingör aus eigener Anschauung kennt und die Geisterscenen des Hamlet aufmerksam liest, wird zur Überzeugung kommen, dass der Dichter selbst nicht dort gewesen sein kann (vgl. Haml. I, 1, 167, I, 4. 70). Im übrigen aber kann von einem specifisch dänischen Lokalkolorit im Hamlet nicht die Rede sein, abgesehen von den Namen Rosenkrantz und Güldenstern (Anglia N. F. II, 325).

Ganz anders die italienischen Dramen.

Besonders in den Schauspielen, welche nach Venedig und Padua verlegt sind, entwickelt Shakespeare mannigfache Spezialkenntnisse von Örtlichkeiten, wie man sonst nur von einem, der ein fremdes Land selbst bereist hat, erwarten kann. So wird im Kaufmann von Venedig der Rialto (nicht sowohl die Brücke, als der gleichnamige Platz daneben) als der Ort genannt, wo Geschäfte gemacht und Neuigkeiten ausgetauscht werden. Was heute der Markus-

platz für Venedig, war damals in der Tat der Rialto-Platz, heute die *'Erberia'* genannt, auf der noch jetzt die Säule mit dem *'Gobbo di Rialto'* zu sehen ist. Die Erwähnung der *'Senatoren'* und der Titel *'Magnifico'* ist für venetianische Verhältnisse zutreffend. Belmont, Portias Wohnsitz, wird vom Dichter (abweichend von der Originalnovelle) bezeichnet als zwischen Padua und Venedig gelegen, und zwar 20 (englische oder italienische) Meilen von Venedig, in der Nähe eines *'Traject'* (alte Ausgg. *tranect*) oder einer Fähre (= *traghetto*), in der Nähe eines Nonnenklosters. Diese Ortsangaben treffen, wie von K. Elze und Th. Elze ermittelt worden ist, auf den Ort Strà an der Brenta zu, wo damals in der Tat Paläste und Villen von reichen Venetianern lagen.

Der Dichter weiss ferner, dass Padua zur Republik Venedig gehört; er erwähnt in der Widerspänstigen Zähmung eine Kirche zu St. Lucas in Padua, übereinstimmend mit der Wirklichkeit, was indessen zufällig getroffen sein kann.[1]) Er scheint auch den Einfluss zu kennen, den ein Paduaner Professor der Rechtsgelahrtheit, Dr. Descalzio, in jener Zeit auf die Rechtsprechung in Venedig ausübte, wie aus der Figur des Dr. Bellario im Kaufmann von Venedig zu entnehmen ist.

Er weiss sodann, dass Mantua nicht sehr weit von Verona, Padua, Venedig entfernt ist (Romeo und Julia, Zähmung der Widerspänstigen), während er über die Entfernung dieser Stadt von Mailand und über den Weg dorthin allerdings keine klaren oder zutreffenden Vorstellungen hat (Die Beiden Veroneser); auch dass Mantua zu einem besonderen Herzogtum gehört (Zähmung der Widerspänstigen). In Mantua regierte damals (1587—1612) der Herzog Vincenzio Gonzaga, der auch den Titel eines Markgrafen von Montferrat führte (vgl. Shakespeare-Jahrbuch XXXI, 165). In

[1]) Immerhin ist der Name des Heiligen Lukas für Padua charakteristisch, da die Paduaner sich rühmten die Gebeine gerade dieses Heiligen in Besitz zu haben.

Maass für Maass tritt ein Herzog Vincentio auf (abweichend von der Quelle); im Kaufmann von Venedig wird ein Marquis von Montferrat erwähnt, im Hamlet ein Herzog Gonzago. Im Hamlet ist bekanntlich von einer Mordtat die Rede, die an einem '*Herzog Gonzago*' verübt wurde. Ein Neffe desselben, so wird die Geschichte dort dargestellt, habe den Gonzago beim Nachmittagsschlaf im Garten ermordet, um in den Besitz seines Vermögens (*estate*) und seiner Witwe zu gelangen. Nun war gerade zu Shakespeares Zeit (Mai 1592) in der Tat ein '*Gonzaga*' ermordet worden, allerdings nicht der Herzog selbst, sondern ein Verwandter desselben, der Marchese Alfonso Gonzaga, der in der Nähe von Mantua auf dem Lande (Villa Gamberedolo) lebte. Und zwar war der Mord in der Tat um die Mittagszeit ausgeführt worden. Der allgemeine Verdacht der Mordanstiftung fiel, und gewiss mit Recht, auf den Brudersohn des Ermordeten, den Marchese Rudolf von Castiglione, der den Oheim beerben wollte. In der Tat hielt dieser Neffe danach die Witwe und Tochter des Ermordeten eine Zeit lang förmlich gefangen und wollte die Tochter zur Ehe zwingen, woran er aber durch seinen Tod verhindert wurde (Januar 1593). Namen und Tatsachen stimmen zum Teil so auffallend, dass man annehmen muss, Shakespeare habe von jener Mordtat irgendwie Kunde erhalten (vgl. Shakespeare-Jahrbuch XXXI, 170).

Der Dichter rühmt ferner (im Wintermärchen V, 1, 106) die Kunst des Malers und Bildhauers Giulio Romano, dessen Wirksamkeit hauptsächlich in Mantua lag; und merkwürdigerweise stimmt, wie schon K. Elze bemerkte, das Urteil, welches an dieser Stelle über seine Werke gefällt wird, im Gedanken auffallend überein mit der lateinischen Grabschrift Giulio Romanos, die jetzt nicht mehr erhalten ist, aber von Vasari in seiner Lebensbeschreibung Giulio Romanos mitgeteilt wurde.[1])

[1]) Die Grabschrift lautete nach Vasari:

Man könnte zur Not annehmen, dass der Dichter nur nach Hörensagen urteilte, oder dass er Kopien von Gemälden Giulio Romanos in London zu Gesicht bekommen habe. Aber er rühmt ja den Künstler gerade als Bildhauer, während er im allgemeinen nur als Maler bekannt ist. Spricht dieser Umstand nicht gegen Autopsie, wie einige Kritiker meinten? Im Gegenteil; es zeigt sich auch hier wieder, dass Shakespeare mit besserer Sachkenntnis urteilte, als manche seiner Kritiker. Schon aus der Grabschrift geht hervor, dass Giulio Romano auch als Bildhauer berühmt war. Überdies sind noch heutzutage in der Kirche San Andrea zu Mantua zwei nach Zeichnungen von Giulio Romano angefertigte Grabdenkmäler zu sehen (Grabmal des Pietro Strozzi und eines Grafen Andreasi, Baedekers Oberitalien, 1891 S. 195).

Über Verona scheint der Dichter weniger gut unterrichtet zu sein. Irrig wird es in den beiden Veronesern so dargestellt, als ob der Fluss, an dem Verona liegt, von der Meeresflut und Ebbe abhängig wäre, etwa wie die Themse bei London, und als ob man von Verona nach Mailand zu Schiffe fahren könnte. Indessen dies Lustspiel ist ja keine Originaldichtung Shakespeares, sondern auf Grund eines älteren Stückes, wie es scheint, etwas flüchtig von ihm bearbeitet; es könnte ja auch, zum Teil wenigstens, vor eine eventuelle italienische Reise fallen.

Wenn man noch bedenkt, wie falsche und unvoll-

Videbat Juppiter corpora sculpta pictaque
Spirare, et aedes mortalium aequarier coelo
Julii virtute romani: tunc iratus
Concilio divorum omnium vocato
Illum e terris sustulit, quod pati nequiret
Vinci aut aequari ab homine terrigena.

Im Wintermärchen wird 'Julio Romano' bezeichnet als 'that rare Italian master, who had he himself eternity and could put breath into his work, would beguile Nature of her custom, so perfectly he is her ape'.

kommene Vorstellungen selbst sehr gebildete und gescheute Reisende trotz aller Karten und Reisehandbücher oft von durchreisten Orten und Gegenden mit nach Hause bringen, wird man es trotz dieser Irrtümer nicht für unmöglich halten, dass der Dichter, für den es solche Hilfsmittel nicht gab, Verona wirklich gesehen.

Romeo und Julia enthält keine solchen Verstösse, aber allerdings auch nicht viel charakteristisches Lokalkolorit, was Örtlichkeiten und Äusserlichkeiten betrifft. Immerhin stimmt es mit der Wirklichkeit überein, dass in Verona die Sonne über hohen Bergen aufgeht (Rom. III, 5, 10). Auch der Granatapfelbaum in derselben Scene ist zutreffend und charakteristisch, weniger der Sycomorenhain in der ersten Scene. Dass Julia in der Kirche von St. Peter getraut werden soll, kann zufällig getroffen sein. Es gab damals in Verona in der Tat eine Kirche San Pietro (di Castello), aber ebenso auch in den meisten anderen grösseren Städten Italiens. In der poetischen Erzählung, welche Shakespeares Liebestragödie zu Grunde liegt, ist indessen an entsprechender Stelle eine Kirche des heiligen Franciscus genannt, welche zwar früher, aber nicht mehr zu Shakespeares Zeit existierte, wie Th. Elze ermittelt hat.

Es sieht also doch so aus, als wenn der Dichter den Namen modernen Verhältnissen entsprechend geändert hätte.

Aber nicht bloss in solchen Einzelheiten und Äusserlichkeiten, sondern vielmehr in der Gesamtfärbung stehen die besseren von Shakespeares italienischen Dramen im Einklang mit der Wirklichkeit. Wir haben wirklich italienisches Leben und zum Teil auch echt-italienische Charaktere vor uns. Die Klöster und Eremitenklausen, die Heiligenschreine und Engelsbilder, die Serenaden und Maskeraden, die Balkonscene in Romeo und Julia, die Mondscheinnacht im Kaufmann von Venedig, die Entführungen in der Gondel (Kaufmann von Venedig, Othello), die Ratssitzung des Dogen und der Senatoren im Othello, dann das üppige Leben der Studenten in Padua, der Reichtum und

Luxus der Bürger (Zähmung der Widerspänstigen), das Räuberwesen in der Lombardei (Veroneser) — das alles entspricht wirklichen Verhältnissen, Sitten und Lebensgewohnheiten der italienischen Spätrenaissance. Eine Anzahl unscheinbarer, aber doch charakteristischer Züge zeugt für die intime Vertrautheit des Dichters mit italienischen Zuständen. Ein echt italienisches Genrebild ist es z. B., wenn im Romeo die Amme Julias sich ihren Fächer von dem Diener Peter nachtragen lässt. Dass im Kaufmann von Venedig der alte Gobbo dem Dienstherren seines Sohnes ein paar Tauben zum Geschenk bringt, entspricht ebenfalls mehr italienischer als englischer Sitte. Porzia giebt vor zu einer Andachtsübung in ein Kloster gehen zu wollen und betet auf der Heimreise bei den verschiedenen Kreuzen am Wege. Der alte Capulet — er allein — schwört bei der Hostie (God's bread), wie es Italiener noch heute tun. Nur im Romeo wird Ketzerverbrennung erwähnt (I, 2), nur in Romeo und Othello das Fegefeuer ausdrücklich genannt.

Dass das Lokalkolorit mitunter durch Einmengung englischer Vorstellungen gestört wird, besonders in den beiden Veronesern, ist natürlich kein ins Gewicht fallendes Gegenargument. In Romeo und Julia, und im Kaufmann von Venedig ist dies übrigens doch nur in geringem Grade der Fall.

Auch Eindrücke der bildenden Kunst (die ja in England damals noch sehr wenig entwickelt und fast durchaus auf Porträtmalerei beschränkt war), scheinen auf den Dichter gewirkt zu haben. Öfters ist in den Dramen von Gemälden, Statuen, alabasternen Grabmälern, Marmorgrüften die Rede.

Im Vorspiel zur Zähmung der Widerspänstigen werden lüsterne Bilder geschildert, welche mythologische Scenen darstellen: Jupiter und Io, Daphne von Apollo verfolgt, Venus den Adonis belauschend. Solche Bilder waren nun gerade im Geschmack der italienischen Spätrenaissance, ins-

besondere auch Giulio Romanos. Correggios Io z. B. war damals noch in Mailand; Apollo und Daphne ist z. B. von Andrea del Sarto (Florenz, Palazzo Corsini), und von Giorgione (Schiavone?) (Venedig, Seminario patriarcale) gemalt worden, Venus und Adonis von Tirian (Original jetzt in Madrid, alte Kopie in London, National Gallery). Sebastian del Piombo hat den Tod des Adonis gemalt (jetzt in den Uffizien in Florenz). Ein Gemälde, auf dem Venus nackt auf weissem Linnen ruhend dargestellt wird, scheint dem Dichter nicht nur in Venus und Adonis, sondern auch in einer berühmten Scene des Cymbeline (II, 2) vorgeschwebt zu haben; es ist an bekannte Gemälde Tizians (in der Tribuna der Uffizien zu Florenz) erinnert worden.

Aber auch Giulio Romano hat die Scenen von Jupiter und Io, Apollo und Daphne, Venus und Adonis, den Tod des Adonis gezeichnet oder gemalt (C. d' Arco, Istoria della vita e delle opere di G. P. Romano, Mantova 1838, Append. XLV). In dem epischen Gedicht von Lucretia wird ein Cyclus von Gemälden, Scenen aus dem trojanischen Krieg darstellend, geschildert. Die Schilderungen passen zum Teil auf die leider nur unvollkommen und unvollständig erhaltenen Fresken Giulio Romano's im herzoglichen Palast zu Mantua, welche Scenen aus dem trojanischen Krieg illustrieren (vgl. Shakespeare-Jahrbuch XXX 253). Der Zufall spielt allerdings mitunter wunderbar, aber es wäre doch ein höchst merkwürdiger Zufall, wenn der grosse Dichter, ohne je selbst in Mantua gewesen zu sein, nicht nur so mannigfache mit dieser Stadt zusammenhängende Kenntnisse gezeigt, sondern auch den Mantuaner Maler Giulio Romano so treffend und mit der Grabschrift übereinstimmend charakterisiert hätte, wenn er ausserdem ohne Autopsie mehrfach Bilder beschrieben hätte, die gerade mit italienischen Renaissance-Gemälden, insbesondere mit den von Giulio Romano in Mantua gemalten nicht bloss im Sujet und Charakter, sondern, soweit ersichtlich, auch in der Darstellungsweise übereinstimmten.

Shakespeares Phantasie scheint auch sonst zuweilen durch mythologische Gemälde angeregt zu sein, und merkwürdigerweise stossen wir immer wieder auf solche Scenen, die Giulio Romano gemalt hat: Venus auf ihrem Wagen von Tauben gezogen (Ven. und Adonis), Pluto, dem Spiel des Orpheus lauschend (Lucr. 553), Diana und Actaeon, Sturz des Phaethon, Gigantenkampf, Apollo und Satyrn auf einem Bilde nebeneinander (vgl. Hamlet: Hyperion to a Satyr), die Schmiede Vulkans. Die entsprechenden Gemälde sind sämtlich im Vasari und bei dem Conte d'Arco in seiner Biographie von Giulio Romano verzeichnet. Allerdings waren die meisten dieser Scenen allgemein geläufig, und Shakespeare durch seine Ovid-Studien vertraut. Auch gab es wohl in England öfters ähnliche Darstellungen auf Wandteppichen und dergleichen. Immerhin ist es merkwürdig, dass solche mythologische Scenen bei dem ungelehrten Shakespeare meist anschaulicher sind, als bei den Akademikern.

Von Giulio Romano wenigstens muss Shakespeare doch wohl etwas mehr gewusst haben, als den Namen. Nun soll allerdings ein englischer Maler, Isaac Oliver (1556 geboren) schon zu jener Zeit italienische Gemälde kopiert haben. Es bleibt also immerhin die Möglichkeit, dass der Dichter auch in England künstlerische Anregungen erhalten hat. Dass aber Isaac Oliver sich gerade Romanos Gemälde ausgesucht haben sollte, ist recht unwahrscheinlich.

Wenn man nun angesichts aller solcher Kenntnisse von italienischen Örtlichkeiten, italienischer Natur, Lebensweise, Kunst und Sprache, die der Dichter entwickelt, an der Annahme festhält, dass er nur aus Schriften und mündlichen Mitteilungen von Italien Kunde erhielt, so heisst dies an Stelle einer mit einem Schlage alles erklärenden und gar nicht unwahrscheinlichen Hypothese, eine Reihe von mehr oder minder unwahrscheinlichen Einzelhypothesen setzen.

Denn man müsste doch dann annehmen, dass Shakespeare bei den meisten seiner italienischen Dramen, deren Ab-

fassungszeit um mehr als 10 Jahre auseinanderliegt, von denen einige, z. B. das Wintermärchen, gewiss in Stratford gedichtet sind, landeskundige Berater zur Seite gehabt und zugezogen hätte; man müsste bei diesen grosse Darstellungsgabe, bei dem Dichter selbst aber eine ganz wunderbare Fähigkeit voraussetzen, sich in nie gesehene Orte und Verhältnisse hineinzuleben; man müsste wohl auch annehmen, dass er den Vasari im Original studiert hätte.

Und was sollte den Dichter bestimmt haben, gerade bei den italienischen Dramen von seiner sonstigen genialen Sorglosigkeit in Bezug auf Lokalkolorit abzugehen?

Wie unwahrscheinlich, dass ein Dichter, wie Shakespeare, für ein Publikum, wie das damalige englische, mosaikartig allerhand mühsam gesammelte Einzelkenntnisse verarbeitet, und dass er auf diese Weise so einheitliche, stimmungsvolle Dichtungen zu Stande gebracht haben soll, wie Romeo und Julia, wie der Kaufmann von Venedig, wie Othello!

Die Zähmung der Widerspänstigen (um auch ein unbedeutenderes Drama zu nennen) ist von Shakespeare, wie allgemein bekannt, nach einer älteren Posse bearbeitet, in welcher der Schauplatz Athen ist. Shakespeare verlegt ihn nach Padua, und muss infolgedessen nicht nur durchgehend italienische Personennamen und Ortsnamen einführen, sondern auch die Darstellung der Verhältnisse ändern. Wie beschwerlich für einen, der Italien nur aus Büchern, oder vom Hörensagen kennen soll! Ein leichtes Spiel der Phantasie dagegen für einen, der in Oberitalien gewesen war.

Bekanntlich waren italienische Reisen schon damals bei den Litteraten und Schauspielern Englands gar nichts Ungewöhnliches. Dass Shakespeare Seereisen gemacht hat, geht zudem aus mehreren Stellen der Dramen hervor, welche die hohe See und das Leben auf einem Schiffe mit grosser Anschaulichkeit schildern. In den ersten Dramen ist von solchen Erfahrungen, wie wir gesehen haben, noch nichts

zu spüren. Im König Lear hat der Dichter die Dover-Klippe offenbar nach eigener Anschauung geschildert.

Manche Sonette deuten auf grössere Reisen hin, die der Dichter gemacht hat (44, 110, 113), andere weisen auf einen längeren Aufenthalt in der Nähe hoher Berge hin (33), in einem Land der Ruinen, Statuen, Marmorpaläste (55, 64, vgl. Lucr. 944), in einem *'Reich der Küste'*, wo dem Meere fester Boden abgewonnen worden ist (64). Freilich lassen sich alle diese Anspielungen zur Not auch anders deuten; die letzte würde z. B. auf Holland eben so gut, wie auf die italienischen Niederlande passen.

In den Dramen wird, wenn von Reisen die Rede ist, Oberitalien und namentlich Venedig mit besonderer Vorliebe erwähnt, so in der ersten Scene von König Johann, in der Verlorenen Liebesmühe (IV, 2), in Wie es euch gefällt (IV, 1). Von Gegenden und Orten Oberitaliens wird mit besonderer Wärme gesprochen. So wird bei der Erwähnung von Venedig hinzugefügt: *'jenes angenehme (pleasant) Land'* (Rich. II, IV, 1). die Städtenamen Verona, Padua, Mailand, werden mit dem Epitheton *'fair'* bedacht, welches auf englische Städte nicht angewandt wird; die Lombardei wird als der fruchtbare Garten Italiens bezeichnet (Zähmung der Widerspänstigen I, 1).

Endlich ist noch in diesem Zusammenhange zu erwähnen, dass der Dichter ja auch die französische Umgangssprache einigermassen beherrscht, dass er französische Sitten und Charaktere mit gewisser Sachkenntnis andeutet oder darstellt (Verlorene Liebesmühe, Ende gut, alles gut, Lustige Weiber von Windsor, vgl. z. B. *'French brawl'* in LLL., *cardecue = quart d'écu* in All's well), dass er im letzten Akt von Heinrich V. die verwüsteten Fluren Frankreichs anschaulich schildert, so wie sie etwa zur Zeit der Bürgerkriege 1592 93 ausgesehen haben müssen, dass er die Namen des Marschalls Biron, des Herzogs von Longueville und des Herzogs du Maine kennt, die in diesem Kriege, be-

sonders im Jahre 1592 hervorragende Rollen spielten (Verlorene Liebesmühe).

Alle diese Momente zusammengenommen liefern noch keinen strikten Beweis, jedenfalls zeigen sie aber, dass hier mehr als eine vage Vermutung, dass eine Hypothese vorliegt, die Anspruch auf einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit macht.

Die Hypothese würde noch manches andere erklären, z. B. den merkwürdigen Umstand, dass der Dichter überhaupt bei Dramen, die im Auslande spielen, gern etwas modern-italienische Färbung anbringt; sie würde ferner vielleicht ein Licht werfen auf die immer noch mysteriöse Figur der *'schwarzen Frau'*, die ganz wie eine Italienerin geschildert ist, sie würde Dramen, wie Antonius und Cleopatra, Ende gut, alles gut und Cymbeline als eine Art poetischer Beichte erscheinen lassen; vor allem würde sie aber die merkwürdige Stilwandelung begreiflich machen, welche um das Jahr 1592 in den Dichtungen Shakespeares sich vollzieht. In den Sommer und Herbst 1592 müssten wir, wenn nicht alles trügt, die italienische Reise verlegen.

Ohne jene Hypothese würden wir vor einem psychologischen Rätsel stehen. Es wäre ohne die Geschmacksläuterung, welche eine solche Reise bewirkte, allerdings kaum zu verstehen, wie aus dem Dichter des Titus Andronicus in so kurzer Zeit der Dichter von Romeo und Julia wurde, und der Zweifel englischer Kritiker an der Identität beider wäre vollauf berechtigt. Der Stilunterschied ist in der Tat beinahe so gross wie zwischen dem Götz von Berlichingen und Goethes Tasso.

VI. Venus und Adonis.

Wenn wir von den ersten Dramen Shakespeares zu seiner epischen Dichtung von Venus und Adonis übergehen, können wir nicht umhin einen bedeutenden Fortschritt in der Entwickelung der dichterischen Kunst wahrzunehmen. Schon aus diesem Grunde hätte dies Gedicht nicht zu früh angesetzt werden dürfen. Mit ziemlicher Sicherheit können wir annehmen, dass es im Sommer 1592 verfasst ist (vgl. Engl. Stud. XIX, 352). Wir haben das Gefühl, als wenn wir aus kahler Aprillandschaft auf einmal in wonnigen, blühenden Mai geraten.

Die Sprache wird weicher, geschmeidiger, volltönender, kunstvoller, aber auch künstlicher: Antithesen, Kontraste, Oxymora, Concetti, Wortspielereien, Metaphern, Vergleiche wuchern hier schon üppig; ein zierlicher Parallelismus im Satzbau herrscht vor.

Fast alle die Stilkünste und Künsteleien, die in den Dramen allmählich sich ausbilden, sind jetzt schon voll entwickelt. Die Darstellung ist farbenreicher, anschaulicher, malerischer.

Wir werden an mythologische Gemälde von Rubens erinnert: italienische Schule, aber germanischer Geist. Auch Venus und Adonis ist ein echtes Produkt der Spätrenaissance, die schon in den Barockstil übergeht. Die üppige Sinnlichkeit der Darstellung ist nicht ganz frei von lüsternem

Behagen. Die preciöse Zierlichkeit der Sprache nähert sich dem Marinismus.

Die Geschichte von Venus und Adonis war im 16. Jahrhundert ein sehr beliebter Vorwurf für Maler und Dichter.

In England hatte z. B. Spenser ihr mehrere Strophen in seiner 'Feenkönigin' gewidmet. Henry Constable hatte sie einfacher, kürzer und zarter, freilich auch bei weitem nicht so effektvoll behandelt. Ob Shakespeare diese Dichtungen gekannt hat, ist aber zweifelhaft.

Er wendete das in jener Zeit, besonders bei Elegieen, sehr beliebte Versmass der 6zeiligen Strophe an.

Die Darstellung ist sehr lebendig und dramatisch. Ohne Einleitung führt der Dichter sofort mitten in die Situation hinein, ähnlich wie Spenser im ersten Gesang der Feenkönigin. Er bietet weniger eine fortlaufende Erzählung als vielmehr eine Schilderung von Situationen, dramatischen Scenen, Natur- und Genrebildern, die minutiös ausgemalt sind. Deutlich zeigt sich das Streben des Dichters, die Bilder dem Leser so anschaulich und deutlich zu machen, wie er sie selbst mit geistigem Auge sieht. Gern leitet er Schilderungen mit den Worten *Look!, Lo!* ein (VV. 67, 259, 289, 299, 320, 853, 925, 1128) oder auch gelegentlich mit *'O, what a sight it was'* (V. 343). Gern wendet er das Praesens Historicum an (z. B. VV. 6, 25, 38, 51, 62 u. s. w.)

Bisweilen drängt sich dem Dichter geradezu der Vergleich mit Statuen und Gemälden auf (VV. 211, 213, 289, 601, 662, 664). An anderen Stellen führt die sinnliche Glut, der Farbenreichtum in der Schilderung den Leser unwillkürlich dazu, an Renaissance-Gemälde zu denken: an Tizians Venus und Adonis und andere Venus-Bildnisse, an Sandro Botticellis Gemälde von Mars und Venus, an Sebastian del Piombos Tod des Adonis. Der schöne, ‚rosenwangige' Adonis, die verführerische Venus, blauäugig und blond, graziös und üppig, sind sehr lebendig dargestellt, durchaus nicht als Marmorgestalten, sondern wie lebenswarme, farbenreiche Figuren in meisterlichen Gemälden.

Noch anschaulicher fast erscheinen die Bilder aus der Tierwelt: Hengst und Stute, die Hasenjagd, der Eber, die säugende Ricke, die Schnecke, die sich schnäbelnden Tauben. Hier kommt das Jägerauge, der Landmannsblick des Dichters wieder zur Geltung.

Die Naturbilder sind einfacher als bei Spenser, mehr an Chaucer erinnernd. Es ist vielmehr eine phantastische Landschaft mit südlichem Kolorit als spezifisch englische Scenerie die geschildert wird. Die Jahreszeit ist Frühling: Veilchen blühen, die Lerche singt, dabei brennt aber die Sonne schon heiss. Der sonnenhelle Tag geht sehr rasch in dunkle, 'kohlschwarze' Nacht über (V. 529), und ebenso plötzlich wird aus Nacht glorreicher Morgen (V. 853), ohne dass Abend- oder Morgendämmerung erwähnt wird. Von einem Myrtenhain, von Cedern, Feigen und Maulbeeren ist die Rede.

Die ganze Schilderung würde viel eher auf eine norditalienische, als auf eine englische Landschaft passen. Südliches Kolorit war ja in der englischen Spätrenaissance bis zu einem gewissen Grade konventionell, aber in Shakespeares Venus und Adonis ist es konsequenter durchgeführt und stärker aufgetragen, als z. B. in Spensers Feenkönigin, welche vorwiegend irische Landschaftsbilder bietet oder in Greenes Hirtengedichten, die eine mehr englische Färbung haben.

Gewiss können Stratforder Jugenderinnerungen in Venus und Adonis sich widerspiegeln; dass aber das Gedicht im wesentlichen auf Stratforder Eindrücken beruhe, dass es in Stratford verfasst sei, wie Gervinus und Furnivall vermuteten, ist durchaus nicht einleuchtend, da an vielen anderen Orten dieselben Naturbeobachtungen gemacht werden konnten. Um so weniger einleuchtend, als auch Erinnerungen an das Londoner Schauspielerleben und an grossstädtisches Tavernentreiben (VV. 849, 359, 1006) hineinspielen. Auch ist ja die Scenerie des Gedichtes in die Nähe des Meeresstrandes verlegt (V. 148, 494), und im Hintergrunde erheben sich hohe schneebedeckte Berge (V. 858, 750).

Der Anschauungskreis des Dichters hat sich offenbar

schon sehr erweitert. Bei manchen der Bilder und Gleichnisse mögen litterarische Einwirkungen bestimmend gewesen sein: Ovids Metamorphosen sind an einigen Stellen ziemlich wörtlich wiedergegeben, Sidneys soeben erschienener Roman Arcadia scheint auch zuweilen die Phantasie angeregt zu haben. Im ganzen aber ist die Bildersprache gewiss originell und rührt wohl aus eigener Anschauung und Erfahrung her.

Wiederum ist es interessant zu beobachten, dass mehrere Gleichnisse gerade aus dem kurz vorher verfassten Drama „Henry VI, 3. Part“ herübergenommen sind (vgl. Engl. Stud. XIX, 353).

Gleich die ersten Verse enthalten eine Reminiscenz:

Ven. 1:

Even as the sun with purple-colour'd face
Had ta'en his last leave of the weeping Morn.

Henr. VI. C II, 1, 21:

See how the morning opes her golden gates
And takes her farewell of the glorious sun.

Ferner lässt sich vergleichen:

Ven. 55:

Even as an empty eagle, sharp by fast,
Tires with her beak *on* feathers, *flesh* and bone.
— — — — — — — — — — —

Henr. VI. C I, 1, 265:

— — that hateful duke,
Whose haughty spirit, winged with desire,
Will cost my crown, and like *an empty eagle*
Tire on the flesh of me and of my son.

Ven. 199:

Art thou *obdurate, flinty*, hard as steel.

Henr. VI. C I, 4, 142:

Thou stern, *obdurate, flinty*, rough, remorseless.

Ven. 337:

He sees her coming, and begins to glow,
Even as a dying coal revives with wind.

Henr. VI C II, 1, 82:

For selfsame wind that I should speak withal
Is kindling coals that fires all my breast.

Ven. 1064:

— — her sight dazzling makes the wound seem three.

Henr. VI. C II. 1, 25:

Dazzle mine eyes, or do I see three suns.

Erinnerungen an den Bürgerkrieg der weissen und roten Rose treten mehrfach hervor:

Ven. 345:

O, what a sight it was — — — — —
To note the *fighting conflict* of her hue,
How *white* and *red* each other did destroy.

Ven. 764:

A mischief worse than civil home-bred strife
— — — — — — — — — — —
Or butcher-sire that reaves his son of life.

Ven. 1042:

— — the heart — —
Who, like a king perplexed in his throne,
By their suggestion gives a deadly groan.

(vgl. ESt. a. a. O.).

Seltener und weniger charakteristisch sind Anklänge an Henr. VI., Second Part:

Ven. 797:

Which the hot tyrant stains and soon bereaves
As caterpillars do the tender leaves.

H. VI. B III, 1, 89:

Thus are my blossoms blasted in the bud,
And caterpillars eat my leaves away.

Ven. 808:

My face is full of shame, my heart of teen.

Ven. 1072:

Mine eyes are turn'd to fire, my heart to lead.

H. VI. B II, 3, 17:

Mine eyes are full of tears, my heart of grief.

Ven. 750:

As mountain-snow melts with the midday sun.

H. VI. B III, 1, 223:

Cold snow melts with the sun's hot beams.

Ven. 1143:

The bottom poison and the top o'erstraw'd
With sweets.

H. VI. B III, 2, 45:

Hide not thy poison with such sugar'd words.

Eine beachtenswerte Reminiscenz scheint auch in folgenden Versen vorzuliegen:

Ven. 823:

Whereat amaz'd, as one that unaware
Hath dropp'd a precious jewel in the flood.

Henr. VI. B III, 2, 106:

— — I took a costly jewel from my neck,
— — — — — — — — — — — — —
And threw it towards thy land: the sea receiv'd it.

Vereinzelt, aber auffallend sind die Anklänge an Titus Andronicus:

Ven. 331:

An oven that is stopp'd, or river stay'd,
Burneth more hotly, swelleth with more rage:
So of concealed sorrow may be said.

Tit. II, 4, 36:

Sorrow concealed, like an oven stopp'd
Doth burn the heart to cinders where it is.

Ven. 367:

— — — the engine of her thoughts.

Tit. III, 1, 82:

O, that delightful engine of her thoughts.

Der übereinstimmende, sehr charakteristische Vergleich des Jagdlärms mit einem Wiegenlied (Ven. 974, Tit. II, 3, 28) wurde schon erwähnt.

Wer etwa nach diesen Parallelen geneigt ist, Venus und Adonis etwa gleichzeitig mit Titus Andronicus anzusetzen, sei gleich hier daran erinnert, dass die Berührungen mit der epischen Dichtung Lucretia (1593), sowie mit späteren Dramen, besonders Richard III., Romeo und Julia, Sommernachtstraum ebenso bedeutsam, wenn nicht noch stärker sind (vgl. Engl. Stud. a. a. O. S. 353). Der kunstvollere Stil allein zeigt, dass die epische Dichtung etwas später als Titus Andronicus und die Trilogie von Heinrich VI. anzusetzen ist.

Zunächst ist der antithetische Parallelismus im Satzbau noch weiter ausgebildet: Ven. 22, 35, 36, 108, 142, 163, 167, 231, 331, 332, 358, 374, 375, 497, 498, 527, 532, 545, 549, 555, 594, 799, 798, 801, 802, 806, 837, 936, 962, 1059, 1072, 1079, 1084, 1104, 1123, 1124, 1152, 1158.

Der Gebrauch der Oxymora

Ven. 431:

Melodious discord, heavenly tune harsh-sounding.

hat wohl in Richard III. und in Lucretia, sowie in Romeo und Julia mehrfache Parallelen, aber nicht in früheren Dramen (Engl. Stud. XIX, 353), ausser etwa in dem Ausdruck *'weeping joys'* H. VI. B I, 1, 34.

Das Tändeln mit wiederholten Worten ist schon recht beliebt:

Ven. 161:

Narcissus so *himself himself* forsook.

Ven. 763:

So in *thyself thyself* art made away.

Ven. 1129:

Two glasses where *herself herself* beheld.

Ven. 412:

My *love* to *love* is *love* but to disgrace it.

Ven. 610:

She's *Love*, she *loves*, and yet she is not *lov'd*.

Ven. 962:

Her *eyes* seen in the *tears*, *tears* in her *eye*.

Ven. 464:

For *looks* kill *love* and *love* by *looks* reviveth.

Ven. 995:

She clepes him *king* of *graves*, and *grave* for *kings*.

Diese Stilmanier ist in den frühesten Dramen noch unentwickelt, dagegen in Richard III., Lucretia, Romeo, den Beiden Veronesern, sowie auch in den jugendlichen Sonetten ganz geläufig (Engl. Stud. XIX, 353, Jahrb. d. d. Shakespeare-Gesellschaft XXIX, XXXII, Zur Chronologie von Shakespeares Jugenddramen, Zur Chronologie von Shakespeares Dichtungen).

Beachtenswert ist auch die grössere Kunst in der Anwendung der Alliteration.

Venus sagt zu Adonis (17):

Here come and *s*it, where never *s*erpent hisses,
And being *s*et, I'll *s*mother thee with kisses.

Die gehäuften Zischlaute malen gleichsam die sinnliche Begierde.

Ebenso onomatopoetisch-charakteristisch ist die Verwünschung der Liebe:

Ven. 1141:

It shall be *f*ickle, *f*alse and *f*ull of *f*raud.
*B*ud and be *b*lasted in a *b*reathing-while

oder die Schilderung des verabscheuten wilden Ebers:

Ven. 625:

His *b*rawny sides, with hairy *b*ristles arm'd,
Are better *p*roof than thy spear's *p*oint can enter
— — — — — — — — — — — — — — —
The thorny *b*rambles and em*b*racing *b*ushes,
As fearful of him, part; through whom he rushes.

Der pointierte, antithesenreiche Stil, der häufige Parallelismus im Satzbau, die Vorliebe für Alliteration, die Häufung von Gleichnissen — das alles gemahnt etwas an John Lyly, den Jean Paul der Elisabethanischen Zeit. Dennoch kann ich eigentlichen Euphuismus in Venus und Adonis nicht entdecken.

Mehr werde ich an Spensers elegischen Stil (z. B. in der Daphnaida oder in Astrophel) erinnert. Spensers Astrophel besonders, die Elegie auf den Tod Philip Sidneys (verfasst wahrscheinlich 1586, veröffentlicht 1595), stimmt im Versmass sowohl wie in der Darstellung merkwürdig überein, wie aus folgenden Versen ersichtlich sein wird:

Astrophel V. 79:

Besides, in hunting such felicitie,
Or rather infelicitie, he found,
That every field and forest far away
He sought, where salvage beasts do most abound.

No beast so salvage but he could it kill,
No chace so hard, but he therein had skill.

V. 115:

So as he rag'd amongst that beastly rout,
A cruell beast of most accursed brood
Upon him turn'd, (despeyre makes cowards stout)
And, with fell tooth accustomed to blood,
Launched his thigh with so mischievous might.
That it both bone and muscles rived quight.

V. 163:

His palled face, impictured with death,
She bathed oft with teares and dried oft:
And with sweet kisses suckt the wasting breath
Out of his lips like lilies pale and soft.
And oft she cald to him, who answer'd nought,
But onely by his lookes did tell his thought.

V. 181:

The gods, which all things see, this same beheld,
And pittying this paire of lovers trew,
Transformed them, there lying on the field,
Into one flowre that is both red and blew:
It first growes red, and then to blew doth fade,
Like Astrophel, which thereinto was made.

Dass Shakespeare dieses Gedicht Spensers kannte, ist zwar möglich, aber nicht wahrscheinlich. Die Übereinstimmung in der metrischen Form und im Inhalt wird sich daher aus der allgemeinen Beliebtheit der 6zeiligen Strophe (auch z. B. in Lodges Glaucus and Scilla, in mehreren Gedichten Sidneys, bei Watson u. s. w.) und aus der übereinstimmenden Anlehnung an Ovids Darstellung vom Tode des Adonis erklären.

Eigentliche Nachahmung Spensers wird sich in dieser Jugenddichtung Shakespeares kaum erweisen lassen. Trotz einzelner Berührungen hat der Stil einen erheblich abweichenden Charakter.

Viel eher könnte Shakespeare hier als Schüler Sidneys

erscheinen. Der Parallelismus im Satzbau, die Antithesen, spielende Wiederholungen von Worten, Umkehrungen von Wortverbindungen, die pretiösen Vergleiche, Metaphern, Conceits — das alles ist schon, oft merkwürdig übereinstimmend, in Sidneys Gedichten zu finden, wie aus folgenden Proben zu ersehen:

Sidney, Poems ed. Grosart I, 51:

Peace, foolish *wit*! with *wit* my *wit* is mard.

I, 103:

Sweet kisse, thy *sweets* I faine would *sweetly* endite,
Which, euen of *sweet*nesse *sweet*est *sweet*ner art.

II, 173:

Yet thus much *loue*. O *Loue*, I craue of thee:
Let me be *loued*, or els not *loued* be.

II, 175:

Their flames mount up, my powers prostrate lie.

II, 144:

The day seems long, but night is odious
— — Filling his eyes with teares, with sighes his breast.

III, 3:

My *heart* my *word*, my *word* hath *given* my *heart*,
The *giuer giu'n* from *gift* shall never part.

III, 47:

O night, the ease of care, the pledge of pleasure,
Desire's best meane, haruest of hearts affected,
The seate of peace — —.

I, 57:

O Sleepe, the certaine knot of peace,
The baiting-place of wit, the balme of woe,
The poore man's wealth, the prisoner's release,
Th' indifferent judge betweene the high and low.

I 63:

Her heart, sweet heart is of no tygre's kind.

Da nun Venus und Adonis auch in Gedanken und poetischen Motiven sich mehrfach mit Sidneys Arcadia berührt (vgl. Shakespeare-Jahrbuch XVI, 146), und die Bekanntschaft Shakespeares mit diesem Schäferroman wohl als feststehend betrachtet werden darf, werden wir behaupten dürfen, dass der grosse Dichter am Beginn seiner Laufbahn vorwiegend unter dem Einfluss Sidneys stand.

Eine bestimmte (meines Wissens noch nicht beachtete) Reminiscenz an Sidneys Arcadia finde ich in folgenden Versen:

Ven. 673:

> But if thou needs wilt *hunt*, be rul'd by me:
> Uncouple at the *timorous flying hare*
> Or at the *fox which lives by subtlety*,
> Or at the roe which no encounter dare:
> *Pursue these fearful creatures* o'er the downs,
> And on thy well-breath'd horse keep with thy hounds.

Sidney Poet. Works ed. Grosart II, 214:

> In *hunting fearefull beastes* doe spend some dayes,
> Or catch the birds with pitfall or with lyme,
> Or *traine the foxe* that traines so *crafty* layes.

Lodges Gedicht Glaucus and Silla (1589 veröffentlicht) hat Shakespeare wohl auch etwas angeregt (vgl. J. P. Reardon, Shakespeare Society III, 143).

An das Liebeswerben der Venus erinnern z. B. die Verse (Glaucus and Silla p. 27):

> Lord, how her lippes do dwell upon his cheekes;
> And how she lookes for babies in his eies:
> And how she sighes, and sweares shee loues and leekes
> And how she vowes, and he her vowes enuies:
> Trust me the enuious nimphs in looking on
> Were forst with tears for to assist her mone.
>
> How oft with blushes would she plead for grace,
> How oft with whisperings would she tempt his eares,
> How oft with christall did she wet his face:
> How oft she wipte them with her ember heares;

So oft methought, I oft in heart desired
To see the end whereto disdaine aspired.

Noch ähnlicher sind die folgenden Strophen (Glaucus p. 26):

To shoare she flitts, and swift as Affric wind
Her footing glides upon the yeelding grasse [1])
And wounded by affect, recure to finde,
She sodainely with sighes approcht the place
Where Glaucus sat, and wearie with her harmes
Gan clasp the sea-god in her amorous armes. [2])

Glaucus, my loue (quoth she) looke on thy louer
Smile gentle Glaucus on the nimph that likes thee,
But starke as stone sat he [3]) and list not proue her [4]):
(Ah silly nimph, the selfesame god that strikes thee
With fancies darte, and hath thy freedome slaine
Wounds Glaucus with the arrowe of disdaine).

Oh, kisse no more kind nimph, he likes no kindness;
Loue sleepes in him, to flame within thy brest!
Cleer'd are his eies, where thine are clad with blindnes;
Free'd be his thoughts, where thine must taste vnrest:
Yet nill she leaue, for neuer loue will leaue her,
But fruiteles hopes and fatale happes deceaue her.

Ebenso wie Venus wird auch die klagende Scylla vom Echo geäfft:

---

[1]) Vgl. Ven. 147:

Bid me — — — — — — — — — — — —
— — like a nymph, with long dishevell'd hair,
Dance on the sands, and yet no footing seen.

[2]) Vgl. Ven. 67:

Look, how a bird lies tangled in a net,
So fasten'd in her arms Adonis lies.

[3]) Vgl. Ven. 211:

Fie, lifeless picture, cold and senseless stone.

[4]) Vgl. Ven. 598:

He will not manage her, although he mount her.

Glaucus p. 30:

Eccho her selfe, when Scilla cried out, O loue!
With piteous voice from out her hollow den
Returnd these words, these words of sorrow, (no loue).
No loue (quoth she) then fie on traiterous men,
Then fie on hope: then fie on hope (quoth Eccho)
To euerie word the nimph did answere so.

Ven. 829:

And now she beats her heart, whereat it groans,
That all the neighbour caves, as seeming troubled,
Make verbal repetition of her moans;
Passion on passion deeply is redoubled:
'Ay me!' she cries, and twenty times, 'Woe, woe!'
And twenty echoes twenty times cry so.

Der Tod des Adonis und die Trauer der Venus wird ebenfalls in Lodge's Gedicht schon erzählt (p. 6):

He that hath seene the sweete Arcadian boy
Wiping the purple from his forced wound,
His pretie teares betokening his annoy,
His sighes, his cries, his falling on the ground,
The ecchoes ringing from the rockes his fall,
The trees with teares reporting of his thrall.

And Venus starting at her loue-mate's crie
Forcing her birds to hast her chariot on;
And full of griefe at last with piteous eie
Seene where all pale with death he lay alone,
Whose beautie quaild as wont the lillies droop
When wastfull winter windes doo make them stoop.

Her daintie hand addrest to clawe her deere,
Her roseall lip alied to his pale cheeke,
Her sighes, and then her lookes and heauie cheere,
Her bitter threates, and then her passions meeke,
How on his senseles corpes she lay a crying
As if the boy were then but new a dying.

Dürnhöfer hat in seiner Schrift über Venus und Adonis

Ovid's Metamorphosen neben Constable's Gedicht als eine Quelle von Venus und Adonis nachgewiesen.[1])

Meine Überzeugung ist aber, dass nicht sowohl Ovid, auch nicht Constable's Gedicht, oder die bekannten Stellen in Spenser's Feenkönigin und in Lodge's Glaucus and Scilla des Dichters Phantasie eigentlich beherrscht haben, als vielmehr die Erinnerung an bildliche Darstellungen.

Dass solche Darstellungen auch in England vorhanden waren, darauf scheint die eine jener Stellen bei Spenser hinzuweisen:

F. Qu. III. 1, 34:

The wals were round about apparelled
With costly clothes of Arras and of Toure;
In which with cunning hand was pourtrahed
The love of Venus and her paramoure,
The fayre Adonis, turned to a flowre;
A work of rare device and wondrous wit.
First did it shew the bitter balefull stowre,
Which her assayd with many a fervent fit,
When first her tender hart was with his beautie smit:

Then with what sleights and sweet allurements she
Entyst the boy, as well that art she knew,
And wooed him her paramoure to bee;
Now making girlonds of each flowre that grew,
To crowne his golden lockes with honour dew;
Now leading him into a secret shade
From his beauperes, and from bright heavens vew,
Where him to sleepe she gently would perswade,
Or bathe him in a fountaine by some covert glade:

And, whilst he slept, she over him would spred
Her mantle, colour'd like the starry skyes,
And her soft arme lay underneath his hed,
And with ambrosiall kisses bathe his eyes;

[1]) Ausser dem X Buch der Metamorphosen scheinen nach Dürnhöfer noch folgende Stellen Shakespeare dichterisch angeregt zu haben: Metam. III, 379—387 (Narcissus und Echo), Metam. IV, 167—270 (Mars und Venus, vgl. Ven. 97—114), Metam. IV, 315—367 (Salmacis und Hermaphroditus), Metam. VIII, 284 ff.

And, whilst he bath'd, with her two crafty spyes
She secretly would search each daintie lim,
And throw into the well sweet rosemaryes,
And fragrant violets, and paunces trim;
And ever with sweet nectar she did sprinkle him.

So did she steale his heedelesse hart away,
And ioyd his love in secret unespyde:
But for she saw him bent to cruell play,
To hunt the salvage beast in forrest wyde,
Dreadfull of daunger that mote him betyde,
She oft and oft adviz'd him to refraine
From chase of greater beastes, whose brutish pryde
Mote breede him scath unwares: but all in vaine;
For who can shun the chance that dest'ny doth ordaine?

Lo! where beyond he lyeth languishing,
Deadly engored of a great wilde bore;
And by his side the goddesse groveling
Makes for him endlesse mone, and evermore
With her soft garment wipes away the gore
Which staynes his snowy skin with hatefull hew:
But, when she saw no helpe might him restore,
Him to a dainty flowre she did transmew,
Which in that cloth was wrought, as if it lively grew.

Diese Schilderung steht in einigen Punkten derjenigen Shakespeare's näher als das Gedicht Constable's; sie zeigt aber zugleich, wie viel zarter, eleganter, aber auch matter, und weniger sinnlich-kräftig der aristokratische, akademische Dichter den antiken Stoff behandelt hat, als der Landmannssohn aus Stratford.

Noch leichter erklärt sich das Kolorit der Dichtung durch die Hypothese, dass Shakespeare in Italien gewesen.

Jedenfalls verrät sich weder in der Wahl des Stoffes, noch in der metrischen oder stilistischen Form irgend welche Originalität; Shakespeare folgte hier der Mode und berühmten Mustern. Originell ist nur die vollblütige, lebendige, frische, temperamentvolle Darstellungsweise. Individuell charakteristisch ist die Abundanz des Ausdrucks, die sich

in der Häufung von Beiwörtern (z. B. V. 134, 931, 1105), von Hauptwörtern (z. B. V. 739 ff., 1055), von Zeitwörtern (z. B. V. 106), von Metaphern, Vergleichen, Beispielen (z. B. V. 163 ff., 331 ff., 1147 ff.) kundgiebt (ähnlich aber auch schon bei Sidney und Lyly); ferner die Vorliebe für rhetorische Fragen und Ausrufe, überhaupt die leidenschaftliche, erregte Darstellung, die realistische, mitunter etwas zu breite Ausmalung der Situationen, eine germanisch-schwerfällige Gründlichkeit und Derbheit in der Behandlung des Stoffes, endlich, besonders anziehend, die Jagd-, Tier-, und anderen Naturbilder.

Der Graf Southampton, dem Shakespeare dieses Erstlingswerk erzählender Dichtung widmete, scheint selbst ein eifriger Nimrod, zugleich, als bildschöner Jüngling, manchen Liebesabenteuern ausgesetzt gewesen zu sein. Das Thema passte also sehr gut, wenn es auch vom sittlich-pädagogischen Standpunkt aus nicht sehr geeignet erscheint. Aber auch Alphonse Daudet hat *'Sapho'* seinen Söhnen gewidmet, *"quand ils auront vingt ans"*.

Hat der Dichter zugleich etwa an seine eigenen Jagd- und Liebesabenteuer vom Jahre 1582 gedacht? Ich glaube eher, dass spätere, mit eleganteren und verführerischeren Damen gemachte Erfahrungen zu Grunde liegen. Unverkennbar aber scheint mir, besonders in den letzten Strophen, welche die ganz unmotivierte Verwünschung der Liebe enthalten, eine misogyne, der Liebe abholde, reuevolle Stimmung des Dichters sich auszusprechen, ganz im Einklang mit den wohl um dieselbe Zeit gedichteten letzten Sonetten an die 'schwarze Frau'.

VII. Die Jugend-Sonette.

Die gründlichsten neueren Untersuchungen über Shakespeares Sonette sind, neben Dowdens schöner Ausgabe, unstreitig noch immer — trotz Thomas Tyler — die von Hermann Isaac (Shakespeare-Jahrbuch Bd. XIX). Thomas Tyler hat die Forschung nur auf einen Irrweg verlockt, von dem sie erst neuerdings sich wieder abwendet. H. Isaac hat zwar auch nicht immer annehmbare Ergebnisse geliefert, aber doch zuerst durch eine sorgfältige Stiluntersuchung und Vergleichung das nahezu vollständige Material für die Beurteilung und Datierung der Sonette beigebracht. Leider hat sich dieser Forscher durch vorgefasste Meinungen zu sehr leiten lassen und ist dadurch m. E. zu einer irrigen Chronologie und damit auch zu einer sehr zweifelhaften Auslegung der in den Sonetten angedeuteten persönlichen Beziehungen gekommen.

An der Echtheit der im Jahre 1609 von Thomas Thorpe als '*Shakespeare's Sonnets*' veröffentlichten Gedichte zweifelt — abgesehen von den Baconianern — niemand. H. Isaac besonders hat gezeigt, dass die Sonette in Gedanken und im Ausdruck sich so häufig und so auffallend mit den epischen Gedichten und den Dramen Shakespeares berühren, dass daraus allein schon die Identität des Verfassers gefolgert werden könnte, wenn sie nicht auch gut beglaubigt wäre.

Zweifelhaft und streitig ist dagegen noch immer die Abfassungszeit. Doch soviel dürfte jetzt feststehen und allgemein angenommen sein, dass die Sonettperiode Shakespeares über mehrere Jahre sich erstreckt hat. Nicht viel Widerspruch wird jetzt auch die Ansicht finden, dass schon Anfang der 90er Jahre Shakespeare begonnen hat Sonette zu dichten; im Sommer 1598 waren nach dem Zeugnis von Francis Meres schon weiteren Kreisen von Freunden Shakespeare'sche Sonette handschriftlich bekannt.

Aus stilistischen Gründen geht, wie H. Isaac gezeigt hat, hervor, dass wenigstens ein grosser Teil der Sonette in die erste Hälfte der 90er Jahre fallen muss.

Aber H. Isaac ist offenbar zu weit gegangen, wenn er seiner Essex-Theorie zu Liebe den Anfang der Sonettperiode bis ins Jahr 1588 zurückverlegte. Gerade mit den ersten Dramen haben auch die frühesten Sonette nur sehr geringe Berührungen. Auch ist es von vornherein unwahrscheinlich, dass der gewiss vielbeschäftigte Schauspieler und Schauspieldichter damals schon Musse und Stimmung zur Abfassung von Sonetten gefunden; diese wurde erst durch die Theaterferien der Jahre 1592/93 geboten.

Wie H. Isaac selbst nachgewiesen hat, erinnern manche Sonette Shakespeares, insbesondere solche, die dem Stil nach zu den frühesten gehören müssen, so auffallend an Sidneys Sonettensammlung Astrophel and Stella (1591 veröffentlicht), an Daniels Delia (1592—93 erschienen) und Constables Diana (1592), dass die Folgerung eines litterarischen Zusammenhangs nicht abzuweisen ist. Da nun aber Sidneys Sonette jedenfalls zu einer Zeit verfasst sind, als Shakespeare an Dichterruhm noch nicht dachte, da ferner von den gelehrten und älteren Dichtern Daniel und Constable gewiss nicht vorausgesetzt werden kann, dass sie den Spuren des jüngeren, damals noch wenig bekannten, ungelehrten Dichters folgten, so geht schon aus diesem Abhängigkeitsverhältnis Shakespeares, welches notwendig anzunehmen ist, hervor, dass erst ums Jahr 1592 die Sonettperiode des

grossen Dramatikers begonnen hat. Dazu stimmt nun genau, dass die frühesten Sonette sich mit Venus und Adonis, mit Richard III., Lucretia, Verlorener Liebesmühe, so auffallend und häufig berühren (vgl. Shakespeare-Jahrb. XIX, 185, XXXI, 224). Aber auch aus Gründen der Stilentwicklung wird man gerade auf diese Zeit geführt (vgl. Shakespeare-Jahrbuch XXXII, 152). Die Anwendung von Antithesen (z. B. CXXVII, CXXIX, CXLII), die Spielereien mit wiederholten Worten (z. B. CXXXV, CXXVI), die Vorliebe für parallelgebaute Sätze, die Concetti verraten eine schon erworbene Stilübung, die den frühesten Dramen noch fehlt, aber im dritten Teil von Heinrich VI. und noch mehr in Richard III. und den folgenden Dramen hervortritt. Die jugendliche Sonettperiode werden wir daher durch die Jahre 1592—94 begrenzen dürfen: sie umfasst zunächst die an die *'schwarze Frau'* gerichteten Lieder, welche wohl die frühesten sind (No. 127 bis 154 [152?]), sodann die ersten der Freundessonette.

Das Liebesverhältnis Shakespeares zu der *'schwarzen Frau'*, welches sich auch in Ven. und Adonis, in der Verlorenen Liebesmüh (1593), in den Beiden Veronesern (1592—94) und in Romeo und Julia (1593—94) widerspiegelt, wird danach in oder um das Jahr 1592 zu setzen sein.

Th. Tylers Hypothese, welcher die Hofdame Mary Fytton in dieser *'Dark Lady'* zu erkennen glaubte, wird jetzt wohl (ausser von Georg Brandes) ziemlich allgemein als unhaltbar aufgegeben sein. Mary Fytton (24. Juni 1578 geboren) war um 1592 noch ein Kind von etwa 14 Jahren; sie war auch nicht brünett, sondern höchstens dunkelblond, wie aus Porträts noch zu ersehen ist. Ausserdem ist nicht das Geringste über irgendwelche Beziehungen Shakespeares zu der Hofdame bekannt, und solche Beziehungen sind von vornherein höchst unwahrscheinlich.

Alle Bemühungen, das Original der Rosalinde, die *'Dark Lady'*, aufzufinden, sind vergeblich gewesen und werden wahrscheinlich immer vergeblich bleiben.

Darum ist aber das ganze Verhältnis nicht etwa als eine Fiktion aufzufassen, oder allegorisch zu deuten. [1])

Die Schilderung des Äusseren der Geliebten, die Darstellung des Verhältnisses ist so sinnlich und naturwahr, die Leidenschaft und der Kampf mit der Leidenschaft, die Reue des Dichters ist so echt, ungeschminkt und tiefgefühlt dargestellt, dass ein wirkliches, und zwar ein tieferschütterndes Liebesverhältnis angenommen werden muss.

Selbst der zum Teil recht gekünstelte Stil, die phrasenhafte Rhetorik, das Witz-Haschen mancher Sonette darf keinen Zweifel an der Realität des zu Grunde liegenden Verhältnisses erwecken. Auch auf diese Herzensergüsse lassen sich die Worte John of Gaunt's in Richard II. anwenden: *'Misery makes sport to mock itself'*. Die Sonette Sidney's und Spenser's sind oft noch gekünstelter und rhetorisch überschwänglicher, und doch wird niemand an der Echtheit der zu Grunde liegenden Gefühle zweifeln.

Die frühesten Sonette Shakespeare's zeigen, wie die seiner Zeitgenossen, noch den Einfluss des italienischen Modestils. Ob Shakespeare Petrarca's und Tasso's Sonette gekannt hat, ist mindestens sehr zweifelhaft. Die allerdings bemerkenswerten Übereinstimmungen werden wohl durchweg durch Vermittelung von Sidney und Constable, die Petrarca nachahmten, und durch Daniel, der ein Schüler Tasso's war, zu erklären sein. [2])

Da die Abfassungszeit der Sonette Shakespeares nicht genau zu ermitteln ist, lassen sich Nachahmungen und Entlehnungen aus anderen Sonettencyclen nicht durchaus sicher nachweisen, um so weniger als alle englischen Sonettendichter direkt oder indirekt den Spuren italienischer Sonettisten, insbesondere Petrarca's, folgten.

---

[1]) Man kann die Fiktionstheorie nicht besser widerlegen, als es H. Isaac im Archiv f. n. Spr. Bd. 61 S. 400 getan hat.

[2]) H. Isaac nimmt allerdings Bekanntschaft mit Tasso's Sonetten und direkte Nachahmung an (Sh.-Jahrbuch XVII, 184, 185, 191).

Shakespeares 128. Sonett, in welchem der Dichter seine Geliebte am Spinett schildert, lässt sich mit einem sehr ähnlichen aus Constable's Diana (zum Teil 1592 veröffentlicht) vergleichen (in der Ausgabe von Martha Foote Crow, London, Kegan Paul, 1896, p. 167), betitelt: *Of her excellency both in singing and instruments.* Dort heisst es:

— — A lute of senseless wood, by nature dumb, [1])
Touched by thy hand doth speak divinely well,
And from thy lips and breast sweet tunes do come
To my dead heart, the which new life do give.

Das 46. Sonett von Shakespeare (ursprünglich wohl Liebeslied, wenn auch später unter die Freundes-Sonette aufgenommen) enthält ein ganz ähnliches Conceit, wie das 7. Sonn. der VI. Decade von Constable:

My heart mine eye accuseth of his death,
Saying his wanton sight bred his unrest: [2])
Mine eye affirms my heart's unconstant faith
Hath been his bane, and all his joys repressed.

Auch M. Drayton's Sonettenkranz Idea (am 30. Mai 1594 zum Druck angemeldet, aber vermutlich schon erheblich früher gedichtet) steht den Liebessonetten Shakespeares sehr nahe. Fleay hat in seinem Biograph. Chronicle of the English Drama (II, 226 ff.) Drayton's Sonette No. 20, 3, 29 mit Shakespeare's Sonetten No. 144, 134, 141 verglichen.

Am meisten scheint sich Shakespeare indessen an Sidney angeschlossen zu haben, wie wir es schon in anderen Dichtungen beobachten konnten. Die Tändelei mit Antithesen und wiederholten Worten, die Wortspiele, die

---

[1]) Vgl. Sh. Sonn. 128, 10:

Making dead wood more blest than living lips.

[2]) Vgl. Shakespeare's Sonn. No. 46:

Mine eye and heart are at a mortal war,
How to divide the conquest of thy sight.

Concetti, die kurzen, parallel gebauten Sätze — das alles ist sehr ähnlich dem Stil in Sidney's lyrischen Gedichten. Man vergleiche z. B.

Sidney (edd. Grosart II, 178):

Will hath his will, when Reason's will doth miss.

Shakespeare (Sonn. 135):

Whoever hath her wish, thou hast thy Will,
And Will to boot, and Will in overplus
— — — — — — — — — — — — — —
So thou, being rich in Will, add to thy Will
One will of mine, to make thy large Will more.

Sidney (II, 173):

Yet thus much *loue*, O *Loue*, I craue of thee:
Let me be *lou*'d, or els not *loued* be.

Shakespeare (Sonn. 40):

Take all my *loves*, my *love*, yea, take them all
— — — — — — — — — — — — — — —
No *love*, my *love*, that thou mayst true *love* call.

Sidney (II, 252):

Sick to the death, still louing my disease

Shakespeare (Sonn. 147):

My love is as a fever, longing still
For that which longer nurseth the disease.

Auf andere Anklänge ist in Dowden's Anmerkungen zu den Sonetten hingewiesen worden.

Shakespeares 127. Sonett ist, wie bekannt, eine Nachahmung des siebenten aus Sidney's Astrophel and Stella; das damit zusammenhängende 132. spinnt denselben Gedanken aus: dass die schwarzen Augen der Geliebten zu trauern scheinen; No. 139 giebt, wie Dowden gezeigt hat, in den Schlussversen Sidneys No. 48 wieder.

Aber schon in den frühesten Sonetten macht sich die Dichterindividualität Shakespeares in gesunder Reaktion gegen Modephrasen geltend, namentlich in No. 130 (vgl. Astrophel and Stella No. 6). Und wenn er in No. 135, 136 und 143 mit dem Namen Will, seinem eigenen Vornamen, in ähnlicher Weise spielt wie Sidney mit dem Namen der Lady Penelope Rich, seiner Geliebten, so ist doch die Nachahmung eine sehr freie.

Einen sicheren Einfluss Daniels kann ich gerade in diesen, dem Stil nach frühesten Sonetten nicht entdecken, abgesehen etwa von der metrischen Form.

Gedanken und poetische Motive, die in anderen Jugenddichtungen Shakespeares vorkommen, sind in den Sonetten zuweilen ausgesponnen, z. B. No. 148 verglichen mit Tit. Andr. III, 1, 268, Rich. III, I, 2, 167; No. 139 verglichen mit Venus und Adonis 250, 464, 499, Err. III, 2; No. 133 verglichen mit Ven. 785, 500, 580; No. 141 verglichen mit Ven. 427 ff.; No. 132 vgl. mit Ven. 485. Besonders nahe steht diesen Sonetten, wie schon erwähnt, Venus und Adonis (Shakespeare-Jahrbuch XXXI 224.), so dass auch aus diesem Grunde die enge zeitliche Zusammengehörigkeit wahrscheinlich wird. Die meisten der Liebes-Sonette zeigen auch einen ganz ähnlichen Satzbau und Stil. — Die Neigung zu Wortspielen kann der Dichter selbst in diesen lyrischen Poesien nicht unterdrücken (No. 132, 135, 136, 143, 148). Die rhetorische Form ist bisweilen dieselbe, wie die in den Reden der Jugenddramen beliebte: mehrere Fragen hintereinander, zum Schluss ein Ausruf oder eine emphatische Versicherung (z. B. No. 148, 149, 150, 137, 135). Im übrigen ist Ton und Stil je nach der Stimmung natürlich recht mannigfaltig: Tändelei, spitzfindige Grübelei, behagliches Ausmalen von Situationen und Bildern, idyllische Scenen (No. 143), häufiger ein unruhiges Wühlen der Gedanken, Kasuistik der Liebe, ein Kampf mit der Leidenschaft, eifersüchtige Unruhe, Gewissensbisse. Eine schwüle, dumpfe Luft scheint über den Liebessonetten zu ruhen. Der frische

Hauch von Wiese, Wald und Feld, der die meisten anderen Jugenddichtungen Shakespeares durchzieht oder wenigstens anweht, fehlt hier fast ganz: Naturbilder sind selten. Wir atmen Grossstadtatmosphäre: einmal werden wir in einen Musiksalon geführt (No. 128), dann wieder in das Menschengewühl der Strassen (No. 131, 139), wir hören von prachtvollen Palästen (No. 146), aber auch von Kerkern (133) und Krankenzimmern (141, 147); von der Pest ist zweimal die Rede (137, 141), was ähnlich wie die Anspielungen in Venus und Adonis (V. 510, 740) auf die angenommene Abfassungszeit (Pestjahr 1592) hinweist.

Dass die Geliebte des Dichters eine Frau von kaum mehr zweifelhaftem Ruf war (vgl. Son. 137, 152. 150), daran kann wohl nur die heilige Einfalt noch zweifeln. Ich vermute, dass Shakespeare's Aspasia keine Engländerin, sondern eine Italienerin war (Shakespeare-Jahrbuch XXXI, 225); ich halte es nicht für unmöglich, dass das ganze Verhältnis sich nicht in London, sondern in Venedig abspielte. Jedenfalls war die schwarze Dame keine gewöhnliche Doll Tearsheet, sondern trotz eines wenig schönen Äusseren durch ihr Wesen bezaubernd, auch, wie es scheint, feingebildet und sehr musikalisch; sie muss bedeutend genug gewesen sein, um noch mehrere Jahre später der Erinnerung des Dichters Züge für seine Cleopatra, wohl auch für Cressida zu liefern.

Manche Erklärer (z. B. H. Isaac) meinen nun, und gewiss zum Teil mit Recht, dass auch von den ersten, scheinbar an den Freund gerichteten Sonetten, manche eigentlich und ursprünglich sich auf die Geliebte bezogen haben.

Am plausibelsten erscheint mir diese Annahme bei einigen Sonetten, die mit den Liebesliedern im Stil und im Ton besonders nahe sich berühren: No. 48, 50, 51, 46, 47, 43. Im 48. Sonett (Reiselied) stimmt ein Vers (V. 11 *Within the gentle closure of my breast*) fast wörtlich mit einem Vers aus Venus und Adonis überein (V. 782 *into the quiet closure of my breast*), ist aber auch sehr ähnlich einem Vers aus

Rich. III (III, 3, 11 *Within the guilty closure of thy walls*). Dieses Sonett, welches auch den Son. 127, 131, 132 sehr nahe steht, passt dem Sinne nach viel besser auf eine Geliebte, als auf einen Freund. — —

Dass der Freund und Nebenbuhler, von dem in den Liebessonetten die Rede ist, und welcher in No. 40, 41, 42 angeredet wird, mit dem Adressaten der übrigen Sonette identisch ist, scheint mir nicht ganz sicher, obwohl einigermassen wahrscheinlich.

Dass der Vorname des Nebenbuhlers, ebenso wie der des Dichters, Will war, scheint bei flüchtigem Lesen aus den Schlussversen des 143. Sonetts hervorzugehen, wo mit dem Worte '*Will*' so gespielt wird, als wenn eine Anspielung auf den Namen des Freundes beabsichtigt wäre. Aber notwendig ist diese Auslegung nicht, denn der Dichter kann auch, wie in anderen Sonetten, mit verschiedenen Bedeutungen des Wortes '*will*' spielen, oder er kann seinen eigenen Vornamen gemeint haben (vgl. Dowden, Sonnets p. 297). Als Stütze für die William-Herbert-Theorie ist daher dieses Sonett nicht zu verwenden. Aus den Schlussversen des 136. Sonetts [1]) geht im Gegenteil deutlich hervor, dass der Vorname des Nebenbuhlers nicht '*Will*' war. Wohl aber drängt sich bei näherer Betrachtung der Gedanke auf, dass der Dichter in Nr. 143 statt jenes Wortspiels ursprünglich ein anderes beabsichtigt haben muss, welches durch den Zusammenhang gefordert wird. Wer dem seltsamen, scheinbar wenig passenden und weit hergeholten Gleichnis im 143. Sonett auf den Grund geht, wer bedenkt, wie sorgfältig darin ein bestimmtes Wort vermieden und regelmässig umschrieben ist, auf welches sich der Vergleich zuspitzt, wer mit der Art und Weise vertraut ist, wie Shakespeare seine Wortspiele vorbereitet,[2]) der wird leicht das Wort '*Will*' durch

---

[1]) Make but my name thy love, and love that still,
And then thou lov'st me, for my name is Will.

[2]) Vgl. Leopold Wurth, Das Wortspiel bei Shakespeare, passim.

ein anderes ersetzen. Ich muss zur Begründung dieser Annahme fast das ganze Sonett citieren:

> Lo! as a careful housewife runs to catch
> One of her feather'd creatures broke away,
> Sets down her babe, and makes all swift dispatch
> In pursuit of the thing she would have stay;
> Whilst her neglected child holds her in chase,
> Cries to catch her whose busy care is bent
> To follow that which flies before her face,
> Not prizing her poor infant's discontent;
> So runn'st thou after that which flies from thee,
> Whilst I thy babe chase thee afar behind;
> But if thou catch thy hope, turn back to me
> And play the mother's part, kiss me, be kind:
> So will I pray that thou mayst have thy —

Welches Wort liegt wohl am nächsten hier einzusetzen? Der Dichter vergleicht seine treulose Geliebte mit einer Bäuerin, die ihr Kind im Stich gelassen um ein flüchtiges Huhn (*'one of her feathered creatures' — 'the thing she would have stay' — 'that which flies before her face' — 'that which flies from thee' — 'thy hope'*) zu verfolgen; er wünscht aber sogar, dass sie das Verfolgte einhole, damit sie dann zu dem Kinde welches hinter ihr herläuft, sich zurückwende.

Wie in einem Palimpsest lese ich den ursprünglichen Text der letzten Verse so:

> So will I pray that thou mayst have thy '*Hen*',
> If thou turn back, and my loud crying *pen*.[1])

'*Hen*' ist eine Abkürzung von Henry, zwar weniger gebräuchlich als Harry oder Hal, aber durchaus nicht unüblich (vgl. z. B. Webster s. v. Henry, Muret). Henry Wriothesley aber hiess der Freund Shakespeares, der vermutlich auch sein Nebenbuhler war.

Es lässt sich nun sehr wohl denken, dass der Dichter das ursprünglich beabsichtigte Wortspiel unterdrückt und

---

[1]) Vgl. Luer. 681: He pens her piteous clamours in her head.

durch ein geschmackvolleres und weniger anstössiges, wenn auch matteres ersetzt hat. Wir lesen in Wirklichkeit:

> So will I pray that thou mayst have thy Will,
> If thou turn back, and my loud crying still.

Wie man nun auch über diese versuchte Wiederherstellung des ursprünglichen Textes denken möge, so viel ist sicher: dass der Dichter seinen Freund und Nebenbuhler mit einem Huhn (hen) verglichen hat, und zwar mit einem Huhn, dem eine Frau nachläuft. Es ist ferner sicher, dass das dem Grafen Henry Wriothesley um dieselbe Zeit gewidmete Gedicht den spröden Jüngling Adonis in einer analogen Situation der Liebesgöttin Venus gegenüber darstellt (vgl. besonders den ähnlichen Vergleich Ven. 875); sodann dass in einem der Sonette (53) der Dichter die Schönheit seines Freundes mit der des Adonis verglichen hat. Aus der Kombination dieser Tatsachen ergiebt sich ein sehr naheliegender Schluss.

Der Verzicht auf die Geliebte zu Gunsten des Freundes (Son. 40), der, wie schon mehrfach bemerkt, an die Schlussscene der beiden Veroneser, aber auch an den vierten Akt des Sommernachtstraums erinnert, erklärt sich durch die vorhergegangenen Gewissenskämpfe und vielleicht auch durch eine Art Busse, die der reuige Dichter sich auferlegte. Auch hier darf die spitzfindige Sophistik und das Haschen nach Witz nicht über die Tiefe des Gefühls täuschen. — —

Die frühesten der an den unbekannten Freund gerichteten Sonette sind, dem Stil nach zu urteilen (abgesehen von No. 40—42), diejenigen, welche ihn zum Heiraten mahnen (Procreations-Sonette), die ersten der ganzen Sammlung. Sie stehen den Liebessonetten offenbar sehr nahe, sind aber doch schon etwas reifer, gewandter, kunstvoller, metaphernreicher, scheinen daher etwas später gedichtet zu sein. Wiederum können wir die Abfassungs-

zeit ungefähr bestimmen. Da mehrfache Reminiscenzen an Venus und Adonis darin vorkommen (Shakespeare-Jahrbuch XIX, 185), werden wir schon aus diesem Grunde annehmen dürfen, dass sie bald danach, noch im Jahre 1593, gedichtet sind. Dazu stimmen auch die mehrfachen Anklänge an Lucretia (1593), Verlorene Liebesmüh (wahrscheinlich 1593), Romeo und Julia (um 1593) [1]). Einen Terminus a quo erhalten wir ausserdem durch die notwendig anzunehmende litterarische Beeinflussung. H. Isaac hat, man darf sagen, wider Willen nachgewiesen, dass gerade diese Sonette sehr starke Einwirkung von der Sonettensammlung *'Delia'* des Dichters Samuel Daniel erfahren haben (Shakespeare-Jahrbuch XVII, 177 ff.).

Einige der Sonette Daniels waren schon im Jahre 1591 in einer unrechtmässigen Ausgabe (von Newman und Nash) veröffentlicht worden. Im Februar 1592/3 wurde aber die erste vollständige, rechtmässige Ausgabe zum Druck angemeldet (vgl. Fleay, Anglia XI, 621). Diese nun muss Shakespeare schon bekannt geworden sein, als er die ersten Sonette an den Freund dichtete, denn er hat offenbar auch solche Sonette Daniels benutzt, die nicht in der Raubausgabe enthalten sind (z. B. No. 41, 42 nach Grosart).

H. Isaac meinte allerdings, die Beeinflussung könnte auch eine umgekehrte gewesen sein; ich werde aber sogleich dartun, dass in der Tat Shakespeare in gewissem Sinne als Schüler Daniels aufzufassen ist. Man vergleiche folgende Stellen:

Daniel, Delia No. 5:

— — a Harts dispaire
Which still is chac'd — — —
My thoughts (like Houndes) pursue me to my death.

Twelfth Night I, 1, 21:

That instant was I turn'd into a hart:
And my desires, like fell and cruel hounds,
E'er since pursue me.
(Anspielung auf den Mythus von Actaeon.)

[1]) Vgl. Krauss Sh. Jahrb. XVI, 181. H. Isaac, Sh. Jahrb. XIX, 187 ff.

Daniel, Complaint of Rosam. V. 772:

And nought-respecting *death* — — —
Plac'd his *pale colours* (th'ensigne of his night)
Upon his new-got spoyle before his right.

(Mit Beziehung auf die vergiftete Rosamunde.)

Romeo V, 3, 94:

— — — beauty's ensign yet
Is crimson in thy lips and in thy cheeks,
And *death's pale flag* is not advanced there

(Mit Beziehung auf die für todt gehaltene Julia.)

Daniel, Delia No. L (Grosart):

Beautie (sweet Loue) is like the *morning dew*,
Whose short refresh upon the tender greene
Cheeres for a time, but till the Sunne doth shew,
And straight' tis gone as it had neuer beene.
Soone doth it fade that makes the fairest florish,
Short is the glory of the blushing Rose.

Lucr. 22:

O happiness enjoy'd but of a few!
And, if possess'd, *as soon decay'd and done*
As is the *morning's* silver-melting *dew*
Against the golden splendour of the sun!

Complaint of Rosam. V. 439:

Com'd was the *Night* (*mother* of sleepe *and feare*)
Who with her sable mantle friendly covers
The sweet-stolne sport of ioyfull meeting Louers.

Lucr. 117:

— — Till sable *Night, mother* of Dread *and Fear,*
Upon the world dim darkness doth display,
And in her vaulty prison stows the Day.

Complaint of Rosam. 128:

Sweet silent Rhetorique of perswading eyes.

Love's Labours Lost IV, 3, 60:

The heavenly Rhetoric of thine eye.

Es wird niemand behaupten wollen, dass diese zum Teil sehr charakteristischen Übereinstimmungen sämtlich zufällig sind.

Shakespeares Twelfth Night ist nun jedenfalls erheblich später gedichtet als Daniels Sonette und die damit zugleich veröffentlichte Dichtung *'Complaint of Fair Rosamond'*; Lucretia ist 1594, mehr als ein Jahr nach der Complaint und Delia veröffentlicht, Romeo und LLL. fallen höchstwahrscheinlich ins Jahr 1593 (—1594). So geht denn schon aus diesen Parallelen hervor, dass Shakespeare Daniels Gedichte gekannt hat und dass er sie bald nach dem Erscheinen mit Eifer gelesen haben muss. Das ist auch nicht zu verwundern, da Daniel damals neben Spenser als der bedeutendste engliche Dichter galt. Da nun aber die erwähnten Danielschen Gedichte spätestens 1590—91 verfasst sind, so müssten wir, um eine umgekehrte Beeinflussung bei Shakespeares Sonetten anzunehmen, voraussetzen, dass Shakespeares Sonetten vor 1590 gedichtet und S. Daniel handschriftlich bekannt geworden wären. Um 1590 aber war Shakespeare noch ein ganz unbekannter Dichter, hatte wahrscheinlich noch kein einziges Sonett, jedenfalls nicht die in Rede stehenden [1]), verfasst. Die Unhaltbarkeit von Isaacs Vermutung muss daher jedem, der nicht voreingenommen ist, in die Augen springen.

Es ergiebt sich also auch aus der Abhängigkeit Shakespeares von Daniel, dass die Procreations-Sonette kaum vor dem Frühjahr 1593 gedichtet sind. Wahrscheinlich (wegen des Zusammenhangs mit Ven.) aber auch nicht viel später. Daraus folgt aber weiter, wie schon N. Drake, Tieck u. a. vermuteten, dass der Adressat niemand anders sein kann, als Henry Wriothesley Graf Southampton, dem der Dichter soeben Venus und

---

[1]) In einem dieser Sonette (XXII) spricht er von seinem nahenden Alter, was bei einem jungen Mann von 25—26 Jahren doch sehr seltsam wäre.

Adonis gewidmet hatte. Im Jahre 1594 widmete er demselben Gönner Lucretia mit den Worten: *'What I have done is yours; what I have to do is yours; being part in all I have, devoted yours.'* Würde Shakespeare dies geschrieben haben wenn er gleichzeitig einen andern vornehmen Herrn in Sonetten gefeiert hätte? und warum sollte er dann diesem nicht auch eins seiner erzählenden Gedichte gewidmet haben?

Der junge Southampton wurde 1593 (am 16. Oktober) zwanzig Jahre alt; hier war also die Mahnung sich zu verheiraten ganz angebracht, wenn man die aristokratischen Lebensverhältnisse der Zeit in Rechnung zieht und bedenkt, dass der Graf der einzige Sohn, der Stammhalter war. [1])

Der Vers (No. 2, 1):

When forty winters shall besiege thy brow — —

enthält offenbar eine Hindeutung auf das gegenwärtige Alter des Jünglings, welches gerade die Hälfte von 40 Jahren betrug. Henry Southampton, als einer der jüngsten Kavaliere am Hofe der Königin Elisabeth konnte auch ganz passend als *'frische Zierde der Welt'* bezeichnet werden (No. 1, 9).

Dass er, allerdings nur auf kurze Zeit, die Gunst der Königin Elisabeth, dass er die dauernde und tiefe Liebe der schönen Hofdame Elisabeth Vernon gewann, spricht für die Vorzüge seines Äusseren. [2]) Gewiss ist er nicht

---

[1]) Übrigens hatten die Mutter des jungen Grafen und sein Vormund, der bekannte Lord Burghley, in der Tat den Plan ihn jung, schon im Jahre 1590 zu verheiraten, wie aus der Correspondenz zwischen Sir Thomas Stanhope und Lord Burghley, sowie aus einem Briefe des Viscount Montague vom 19. September 1590 hervorgeht, Calendar of State Papers Domestic Ser. 1581—1590 p. 688 (vgl. Gerald Massey, Secret Drama of Shakespeare's Sonnets unfolded p. 46. 55.)

Henry Southampton scheint diesem Plan aber energischen Widerstand entgegengesetzt zu haben, denn er vermählte sich bekanntlich erst im Herbst 1598 mit Elisabeth Vernon.

[2]) Ich kenne nur ein zeitgenössisches Holzschnitt-Portrait vom Grafen Henry Southampton, enthalten in dem anonym erschienenen Buche: Honour in his Perfection, by G. M. (= Gervase Markham?),

mit Unrecht von Shakespeare mit Adonis verglichen worden. Daher passt auch, was über die Schönheit des vornehmen jungen Freundes in den Sonetten gesagt ist, recht gut auf Southampton. Tapfer, verwegen, abenteuerlustig hatte der junge Graf daneben doch auch lebhafte litterarische Interessen. Ausser Shakespeare patronisierte er auch andere Dichter und Schriftsteller z. B. Thomas Nash, John Florio, Samuel Daniel. Für das Theater hatte er eine ganz besondere Vorliebe, wie ausdrücklich noch im J. 1599 bezeugt wird, und seine Verehrung für Shakespeare muss, wie aus der oft citierten Stelle im Pilgrimage to Parnassus zu entnehmen ist (vgl. Shakespeare-Jahrbuch XXXI 217) in Schwärmerei übergegangen sein. Wenn die bekannte Anekdote, die von seiner Freigebigkeit gegen den Dichter erzählt, auch übertrieben ist, so muss sie doch einen Kern von Wahrheit enthalten; wie wäre die überschwengliche Dankbarkeit in der Widmung zu Lucretia anders zu deuten? Wie liesse sich sonst überhaupt der rasch erworbene Wohlstand des bis vor kurzem ziemlich unbekannten und mittellosen Schauspielers erklären?

Dass der bürgerliche Dichter und Schauspieler diesem vornehmen Jünglinge, der mit Gaben des Glückes und Vorzügen der Natur so verschwenderisch ausgestattet war, der ihm gegenüber als freigebiger Mäcen und Bewunderer erschien, nun auch seinerseits eine an Schwärmerei grenzende Liebe und Verehrung entgegenbrachte, ist leicht zu begreifen. Um so leichter bei der weichen, für Freundschaft sehr empfänglichen Gemütsart des Dichters, bei seinem ausgeprägten Schönheitssinn und seinen aristokratischen Nei-

---

London 1624, welches ich auf dem Britischen Museum einsehen konnte. Das aus dem Jahre 1617 stammende Bild zeigt das aristokratische, edelgeschnittene, ernste Antlitz eines nicht mehr jungen Mannes, hohe Stirn, gerade, vielleicht ein wenig zu lange Nase, ausdrucksvolle etwas tiefliegende Augen, gelocktes, anscheinend hellblondes Haar, Bart à la Henri Quatre, Ohrringe in den Ohren nach damaliger Mode. Als Künstler hat sich Simon Passaeus genannt.

gungen. Mit Recht ist das Verhältnis Michel Angelos zu Tommaso Cavalieri oder Languets zu Philip Sidney verglichen worden.

Alles was in diesen Sonetten über den Freund gesagt oder angedeutet ist, passt ganz genau, so auch der Umstand, dass der Vater des Jünglings (im Jahre 1581) schon gestorben, und er der Witwentrost seiner Mutter war (Nr. 13, No. 3, No. 9). Da Lady Southampton sich am 2. Mai 1594 wieder verheiratete (mit Sir Thomas Heneage), so haben wir nun auch einen Terminus ad quem für diese Sonette.

Obwohl diese Tatsachen von Gerald Massey zum Teil schon hervorgehoben und wohl meist auch früheren Forschern bekannt waren, sind sie doch von H. Isaac und Th. Tyler ignoriert oder wohl gar absichtlich verdunkelt worden, da sie der Essex-Theorie und der Herbert-Theorie im Wege standen. Es schien daher nötig, noch einmal daran zu erinnern. Die Essex-Theorie ist schon deshalb unhaltbar, weil Robert Essex seit 1590 schon verheiratet war, weil die Sonette unmöglich vor 1590 gedichtet sein können, und weil irgend welche nähere Beziehungen Shakespeare's zu Essex nicht nur unerwiesen, sondern auch im höchsten Grade unwahrscheinlich sind.

Thomas Tyler's Herbert-Theorie, die in den Köpfen soviel Verwirrung angerichtet hat (so auch noch in der neuesten Shakespeare-Biographie von Georg Brandes), ist auf der unsichern Grundlage der Initialen W. H. in Th. Thorpe's Widmung aufgebaut: ein geschickt zurechtgestelltes Kartenhaus.

Wir wissen aber nicht einmal mit Sicherheit, ob '*Mr. W. H.*', '*the only begetter*' den Adressaten oder nur den '*Beschaffer*', '*Besorger*' der Sonette bedeutet. Ich glaube allerdings mit Th. Tyler das erstere. Wir wissen sodann nicht, ob Th. Thorpe den Namen des wirklichen Adressaten kannte; ja dies ist sogar (auch wenn wir uns auf den Standpunkt Tyler's stellen) höchst unwahrscheinlich, weil er sonst gewiss, wenn er William Herbert, den Grafen Pembroke, meinte, ihn mit seinem vollen Titel genannt hätte. Es lässt

sich sehr wohl denken, dass in der Abschrift, die dem Buchhändler zur Verfügung stand, der Name des Adressaten nur durch die verschlungenen Initialen H W angedeutet war welche in irriger Reihenfolge aufgelöst wurden.

Wie leicht solche Initialen zu irrigen Schlüssen verführen, sei nur an einem Beispiel gezeigt. Daniels Delia wurde in der ersten Ausgabe durch ein Sonett eröffnet, welches die Überschrift '*To M. P.*' zeigte. Da nun die folgenden Ausgaben der Gräfin Mary Pembroke gewidmet waren, lag es sehr nahe, jene Initialen als Mary Pembroke aufzulösen. Aber Grosart hat in seiner Memorial-Introduction (p. XVIII) gezeigt und Fleay bestätigt (Anglia XI, 621), dass vielmehr ein Freund des Dichters, Namens Pine gemeint ist.

Nun ist Tyler's Herbert-Theorie allein aus dem Grunde ganz unwahrscheinlich, weil nach dem ausdrücklichen Zeugnis von Francis Meres (Palladis Tamia, September 1598) Sonette Shakespeare's schon im Sommer 1598 unter seinen vertrauten Freunden cirkulierten, also spätestens im Frühjahr desselben Jahres gedichtet sein müssen. Die Liebessonette allein, nur gering an Zahl, können dies gewiss nicht gewesen sein, da, selbst angenommen, dass der Dichter sich nicht gescheut hätte, diese zum Teil für ihn recht kompromittierenden Gedichte in weiteren Kreisen cirkulieren zu lassen, Francis Meres sie sicher besonderer Erwähnung nicht für wert gehalten hätte. Es müssen also hauptsächlich Freundschaftssonette gewesen sein. Da nun aber William Herbert erst im Frühjahr 1598 als 18jähriger Jüngling zu längerem Aufenthalt nach London kam (*Dict. of Nat. Biogr.*), so ist es so gut wie unmöglich, die Freundschaftssonette, welche sämtlich eine schon einige Zeit andauernde Bekanntschaft, wenn nicht Freundschaft voraussetzen, auf ihn zu beziehen, ganz abgesehen davon, dass die Prokreations-Sonette einem 18jährigen Jünglinge gegenüber doch recht unpassend gewesen wären, und dass überhaupt die schwärmerische Freundschaft, die bei einem 28- bis 29jährigen

Dichter einem um neun Jahre jüngeren Manne gegenüber noch verständlich ist, im Alter von 34 Jahren gegenüber einem 18jährigen Jüngling etwas unnatürlich wäre.

Übrigens starb William Herbert's Vater erst 1601; wir könnten also die Prokreations-Sonette erst frühestens in das Jahr 1601 verlegen (vgl. Nr. 3, 9, 13), also in eine Zeit wo William Herbert bereits einen unehelichen Sohn gezeugt hatte!

Aus stilistischen Gründen müssen aber die Prokreations-Sonette jedenfalls vor 1595 gedichtet sein, also zu einer Zeit, wo William Herbert noch ein Schulknabe war.

Mit unbedingter Sicherheit kann man die frühere Abfassung allerdings nur von einem der Freundessonette beweisen: Nr. 94 (vgl. H. v. Friesen, Shakespeare-Studien I, 335). Der Schlussvers desselben, der nicht etwa ein allgemein übliches Sprichwort enthält:

Lilies that fester smell far worse than weeds

ist nämlich in dem anonymen Drama Edward III., welches früher Shakespeare zugeschrieben wurde, wörtlich citiert (Act. II, Sc. 1). Dass etwa umgekehrt Shakespeare den Schlussvers aus jenem Drama entlehnt habe, eine an sich unwahrscheinliche Annahme, wird für jeden Einsichtigen, der die beiden Stellen in ihrem Zusammenhang liest, unhaltbar. Nun ist aber jenes Drama 1596 in Druck erschienen, nachdem es öfters aufgeführt war, muss also vor 1596 gedichtet sein.

Das in Frage stehende Sonett kann also nicht später als 1594—95 angesetzt werden.

Zu dieser Annahme stimmt auch genau der enge Zusammenhang, in welchem dies Sonett mit der epischen Dichtung von Lucretia (1594 erschienen) steht. Man vergleiche:

Sonn. 94, 11:

But if that *flower* with base infection meet,
The basest *weed* outbraves his dignity;

For *sweetest things turn sourest* by their deeds:
Lilies that fester smell far worse than weeds.

Lucr. 867:

The *sweets* we wish for *turn to* loathed *sours*
Even in the moment that we call them ours.
Unruly blasts wait on the tender spring;
Unwholesome *weeds* take root with precious *flowers*.

Dieses Sonett und die unmittelbar folgenden, welche in engster Verbindung damit stehen, sollen einen schönen Jüngling vor Leichtsinn und '*Lastern*' warnen; das 95. Sonett deutet geradezu auf seine '*Sünden*' hin.

Wie die Anhänger der Herbert-Hypothese dieses Sonett mit ihrer Ansicht vereinen, ob sie wirklich glauben, dass der Dichter einem Knaben von 14 Jahren, der übrigens gar nicht in London sich aufhielt, in dieser Weise den Text gelesen hat, oder ob sie, allen inneren und äusseren Zeugnissen zum Trotz auch dieses Sonett erst in die Jahre 1598 bis 99 verlegen, ist mir gänzlich unklar.

Die einzig natürliche Deutung ist, auch dieses Sonett auf den Grafen Southampton zu beziehen, der in den Jahren 1594/95 allerdings ein etwas zügelloses Leben geführt zu haben scheint. Da nun aber die Sonette 94—96 offenbar, wie aus dem Stil und dem Inhalt hervorgeht, schon zu den späteren gehören, können wir die Prokreations-Sonette auch aus diesem Grunde kaum später als 1593 ansetzen.

Noch von einem anderen Sonett kann man mit Sicherheit behaupten, dass es nicht an den Grafen Pembroke, sondern an den Grafen Southampton gerichtet ist. Im 23. Sonett spricht der Dichter von den Büchern, die seine '*Liebe*' geschrieben hat. Damit können nur die beiden '*Bücher*' '*Venus and Adonis*' und '*Rape of Lucrece*' gemeint sein, die der Dichter dem Grafen Southampton widmete; denn andere hat er ja überhaupt nicht veröffentlicht.

Manchem mag vielleicht die Frage, wer denn eigentlich der Freund der Sonette war, unwichtig erscheinen. Aber

für die Beurteilung von Shakespeare's Charakter ist es durchaus nicht gleichgültig, ob diese Gedichte von einem berühmten Dichter im Alter von 34—36 Jahren oder von einem Anfänger mit 28—29 Jahren geschrieben, ob sie einen Knaben von 18, oder einem jungen Mann von 20 Jahren, ob sie einem Lüstling und Schwachkopf, wie William Herbert war, oder einem ritterlichen, trotz mancher Fehler und Unbesonnenheiten braven und edlen Kavalier, wie Southampton, gewidmet sind.

Glücklicherweise lassen die beiden Widmungen zu Venus und Adonis und Lucretia, die grosse Stilähnlichkeit der Sonette mit diesen beiden erzählenden Dichtungen, die zutreffenden Anspielungen auf persönliche Verhältnisse für jeden, der die Augen sich nicht absichtlich verschliesst, kaum einen Zweifel über den Adressaten. Dass der Freund im 53. Sonett mit Adonis verglichen wird, ist eine kaum noch notwendige Bestätigung.

Wenn aber Southampton sicher der eigentliche Freund der Sonette war (für nicht unmöglich halte ich es allerdings, dass einige spätere Sonette an eine oder mehrere andere Personen gerichtet sind), so lässt sich die Abfassungszeit wenigstens einiger Freundschafts-Sonette wohl noch näher begrenzen. Aus den beiden Widmungen geht hervor, dass ein eigentlich freundschaftliches Verhältnis sich erst zwischen der Veröffentlichung von Venus und Adonis (Sommer 1593) und der von Lucretia anbahnte. Vor dem Sommer 1593 werden also auch die frühesten dieser Sonette, welche doch ein solches Verhältnis voraussetzen, nicht gedichtet sein. Das 23. Sonett, in welchem der Dichter von seinen Büchern spricht, ist offenbar ein Widmungs- oder Geleit-Gedicht; es können nur die beiden erzählenden Gedichte gemeint sein. Dieses Sonett muss also in den Sommer oder Herbst 1594 fallen, in eine Zeit, wo auch Lucretia schon gedruckt war. Das 26. Sonett, welches sich in Gedanken auffallend mit der Widmung zur Lucretia berührt, und diese gleichsam

poetisch paraphrasiert, spielt ebenfalls auf ein übersandtes Gedicht, und zwar auf ein Manuskript an:

> To thee I send this written embassage,
> To witness duty, not to show my wit.

Es ist daher wohl kaum zu kühn anzunehmen, dass dieses Gedicht das Manuskript der Lucretia begleitete, also etwa Frühjahr 1594 verfasst war. Das 9. Sonett, in welchem der Witwenstand der Mutter des Freundes erwähnt ist, muss vor dem Mai 1594 gedichtet sein, denn am 2. Mai vermählte sich Lady Southampton mit Sir Thomas Henrage. Die ersten Sonette wären danach also im Sommer, oder Herbst 1593 oder im Winter 1593/4 gedichtet, was genau zu der aus anderen Gründen sich ergebenden, oben dargelegten Datierung stimmt. Am meisten wahrscheinlich ist Hochsommer oder Herbst 1593, weil damals durch die Pest erzwungene Theaterferien waren. Das 12. Sonett ist nun aber offenbar unter dem Eindruck herbstlicher Scenerie geschrieben, auch das 5. zeigt Herbststimmung, und da diese mit den vorhergehenden und folgenden eng zusammengehören, werden wir gewiss nicht sehr fehlgehen, wenn wir den ganzen ersten Cyklus (etwa 1—22) in den Herbst 1593 verlegen, d. h. gerade in die Tage, als der junge Kavalier 20 Jahre alt wurde. Das 27. und 28. Sonett (Reiselieder) mit den auffallenden Anklängen an Lucretia und Romeo müssen in dieselbe Zeit fallen; sie deuten an, dass der Dichter bei seinem Freunde zum Besuch gewesen ist und an seinen eigentlichen Wohnort, also gewiss nach London, 'zurückkehrt.' Im Dezember (zu Weihnachten) 1593 wurden die Theater, die seit dem Mai geschlossen gewesen waren, wieder geöffnet (Fleay, History of the Stage p. 94). Der Dichter müsste also im Sommer oder Herbst 1593 während der Pest (auf die im 14. Sonett angespielt wird) bei seinem vornehmen jungen Freunde wahrscheinlich wohl auf dessen Landsitz geweilt haben. Wir werden sehen, dass auch ein

anderer Umstand, die Entstehung der Verlorenen Liebesmühe, einen solchen Landaufenthalt wahrscheinlich macht.

Die meisten der an den Freund (oder an Freunde) gerichteten Sonetten wären also etwas später als die Liebessonetten anzusetzen (nur No. 40—43 dürften ihrem Inhalt nach mit den Liebes- und Eifersuchtsonetten gleichzeitig sein: sie zeigen auch denselben halbitalienischen Stil, dieselbe Vorliebe für echoartige Wortwiederholungen und Antithesen).

Der Stil der Prokreations-Sonette steht zwar den Liebessonetten noch recht nahe, ist aber doch schon reifer, freilich auch etwas künstlicher und manirierter. Der Stilunterschied entspricht etwa dem zwischen Venus und Lucretia. Antithesen und Oxymora sind noch beliebt, ja vielleicht noch häufiger (z. B. I, 7, 12, II, 3, 4, 13, 14, III, 13, 14, IV, 7, V, 4, 14, VI, 1, 2, 13, 14, X, 10, XI, 1, 6 XVI, 11); ebenso ein Tändeln mit wiederholten Worten (z. B. I, 8, IV, 8, 10, VI, 8, 9, 10, VIII, 1, 2, XIII, 7, 8, XVI, 9, 13, XVII, 6, 8, XX, 7).

Aber späterhin wendet sich der Dichter doch von diesen Künsteleien ab. Der Ton ist weniger leidenschaftlich erregt, weniger unruhig, beschaulicher, gemessener.

Der Satzbau ist nicht mehr so nervös kurzatmig; mehr und mehr lernt der Dichter von Samuel Daniel die Kunst die drei Quatrains zu in sich abgerundeten Sätzen zu gestalten und in den letzten zwei Versen den Schlusssatz epigrammatisch zuzuspitzen. Die Diction ist metaphernreicher als in den Liebessonetten, stellenweise (z. B. im 1. 2. Sonett) finden wir schon jene Neigung zur Häufung und Vermischung von Vergleichen und Metaphern, die für Shakespeares späteren Stil charakteristisch ist. Naturbilder sind jetzt beliebt, meist solche, die sommerlicher oder herbstlicher Scenerie entnommen sind.

Die ersten dieser Sonette (No. 1—20) sind offenbar weniger von tiefem Gefühl oder von Leidenschaft diktiert, als die Liebessonette; sie sind dementsprechend konventioneller

und weniger originell. Shakespeare lehnt sich zunächst sehr an Daniels Sonette, daneben noch an Sidney[1]) an; auch Gedanken aus Lyly's Euphues scheinen wiederzuhallen.

Da Daniel ein Nachahmer Tasso's war, lassen sich, natürlich auch Anklänge an Tasso's Sonette bei Shakespeare herausfinden; aber es ist kaum anzunehmen, dass Shakespeare Tasso's Gedichte im Original oder einer Übersetzung kannte. Daniel's Sonetten lagen ihm jedenfalls viel näher und die Übereinstimmungen sind hier auch grösser und häufiger.

Für das erste Sonett von Shakespeare scheint das 39. von Daniel (ed. Grosart) den Ton anzugeben, besonders in den Schlussversen:

> Swift speedy Time, feathred with flying houres,
> Dissolues the beauty of the fairest brow.
> Then do not thou such treasure waste in vain,
> But loue now whilst thou maist be lou'd againe.

Dieser Gedanke, mit einem aus Sidneys Arcadia bekannten kombiniert, ergab das Leitmotiv für die ersten Sonette Shakespeares, insbesondere für das erste:

> From fairest creatures we desire increase,
> That thereby beauty's rose might never die — —
> . . . . . .
> Thou that art now the world's fresh ornament
> And only herald to the gaudy spring,
> Within thine own bud buriest thy content
> And, tender churl, mak'st waste in niggarding.

Und für das vierte:

> — — Then, beauteous niggard, why dost thou abuse
> The bounteous largess given thee to give.

Das 40., 41., 42. Sonett von Daniel (Grosart) haben offenbar in ähnlicher Weise das 2., 3., 5., 6., 7., 63. angeregt.

---

[1]) Auf mannigfache Anklänge an Sidney's Arcadia (Buch III.) haben Massey und Krauss (Shakespeare-Jahrbuch XVI, 174 ff.) aufmerksam gemacht.

Die melancholischen Betrachtungen über die Wirkung der Zeit (z. B. Daniel No. XXII, Grosart) klingen in mehreren Sonetten von Shakespeare wieder (z. B. No. V, XVI, XIX).

In Shakespeares XIV. Sonett sind wiederum Gedanken von Daniel mit solchen von Sidney [1]) kombiniert.

Von zierlichen Phrasen geht der Dichter allmählich zu ernsten Gedanken über von platonischer Schönheitsschwärmerei zu platonischer Philosophie. Ästhetische Interessen beherrschen seine Seele noch; für die Schönheit der Natur, wie für die der menschlichen Gestalt, für Musik, Malerei zeigt er sensitive Empfänglichkeit. Aber immer wieder klingen die melancholischen Gedanken hindurch, dass alles Schöne vergeht, dass diese ungeheure Weltbühne nur lebende Bilder (shows) darbietet, dass die Zeit ein grausamer Tyrann ist, der selbst das Grösste, Edelste, Lieblichste zerstört.

Der letztere Gedanke ist namentlich in der Lucretia weiter ausgesponnen, kehrt aber auch in Dramen derselben Periode (Richard III., Verlorene Liebesmüh, Romeo und Julia) öfters wieder.

Solche Herbstgedanken wurden wohl auch durch das vorzeitige Gefühl des nahenden Alters angeregt: Shakespeare stand im dreissigsten Lebensjahre und hatte schon Mancherlei erlebt, viel gelitten und viel gestritten.

Bedeutsam äussert sich aber jetzt schon das Selbstgefühl des Dichters: er weiss es und sagt es, dass seine Verse dem geliebten Freunde Unsterblichkeit verleihen werden (Nr. 19). —

Diese Sonette sind offenbar in gehobener Stimmung und in aristokratischer Atmosphäre geschrieben, ebenso wie die ungefähr gleichzeitige Dichtung Lucretia, mit der sie mannigfach in Gedanken und Bildern übereinstimmen. Wir sehen

---

[1]) Sidney, Arcadia, Bk. III: O sweet Philoclea . . ., thy heavenly face is my astronomy. Vgl. Dowden, Shakspere's Sonnets p. 202.

Shakespeare auf dem Wege zum Hofdichter, zum Poeta Laureatus, auf einem Irrwege, den er glücklicherweise bald wieder verliess. Auf einem ähnlichen Irrwege befand sich Goethe in der frühen Weimarer Zeit. Aber wie für Goethe's dichterische Entwickelung, so ist auch für die Shakespeare's der Abstecher in das Gebiet der höfischen Poesie im letzten Grunde doch von Vorteil gewesen. Nicht bloss die Eleganz und Virtuosität der Sprache wurde ausgebildet, sondern auch der Gesichtskreis erweitert und die Lebensanschauung veredelt.

VIII. Richard III.

Die Tragödie von Richard III., von der 1597 die erste Quarto-Ausgabe erschien, muss schon einige Jahre vorher verfasst sein. In Weever's Epigrammen, die 1595—96 verfasst (obwohl erst später veröffentlicht) sind, wird neben Romeo, Venus und Adonis, auch 'Richard' als eine Dichtung Shakespeare's erwähnt; und dieser Richard kann nicht Richard II., wie Fleay meinte, sondern nur Richard III. sein. Richard II., obwohl im selben Jahre mit Richard III. in Druck erschienen, gehört aus metrischen und stilistischen Gründen sowohl, wie wegen des engen Zusammenhanges mit Heinrich IV., einer etwas späteren Periode (etwa 1595) an, ist übrigens nie auch nur annähernd so bekannt und populär geworden, wie Richard III.

Am 19. Juni 1594 wurde ein älteres anonymes Drama von Richard III. (*The True Tragedy of Richard III.*) zum Druck angemeldet, ein Umstand, der den Kenner damaliger Verhältnisse darauf schliessen lässt, dass Shakespeare's Stück damals schon populär geworden war, und dass das Publikum nach einem Surrogat für den dem Druck vorenthaltenen Text verlangte. Die wohl nachträglich für die Aufführung hinzugefügten Schlussverse der Tragödie, welche sehr deutlich auf Verrat und Meuchelmord, gegen die Königin ge-

plant, anspielen, weisen auf eine Aufführung im Frühjahr 1594 hin.[1])

Innere Gründe lassen auf eine Abfassungszeit nicht lange nach dem dritten Teil von Heinrich VI. schliessen und nicht nur hängen beide Historien inhaltlich eng zusammen, sondern der Stil und Versbau sind sehr übereinstimmend. Als Shakespeare H. VI. C schrieb, muss er sich, wie aus mehreren Vorausdeutungen hervorgeht, schon lebhaft mit dem Schicksal Richards III. beschäftigt haben. Andererseits ist die Kunst des Dichters hier trotz mancher jugendlichen Mängel doch schon erheblich reifer, der Stil gewandter, sodass etwa ein Zwischenraum von 1—2 Jahren anzunehmen ist. So kämen wir auf die Jahre 1592/93 als Abfassungszeit, was mit der gewöhnlichen Annahme übereinstimmt.

Nach stilistischen Kriterien und nach der Häufigkeit der Parallelen zu urteilen, wäre das Drama zwischen Venus und Adonis und Lucretia gedichtet, also etwa im Winter 1592/93 oder im ersten Halbjahr 1593.

Verse aus Venus und Adonis müssen dem Dichter damals noch häufig im Kopf gesummt, Scenen ihm vorgeschwebt haben. So gleich in der ersten Scene:

Rich. III. I, 1, 5:

> Now are our brows bound with victorious wreaths;
> Our bruised arms hung up for monuments
> — — — — — — — — — — — — — — —
> Grim-visag'd War hath smooth'd his wrinkled front;
> And now, instead of mounting barbed steeds
> — — — — — — — — — — — — — —
> He capers nimbly in a lady's chamber
> To the lascivious pleasing of a lute.

Mars im Dienste der Venus, wie es im epischen Gedicht geschildert ist:

---

[1]) Im Frühjahr 1594 wurde Roderigo Lopez wegen angeblichen Hochverrats und beabsichtigten Meuchelmords hingerichtet.

Ven. 97:

I have been woo'd, as I entreat thee now,
Even by the stern and direful *God of War*
— — — — — — — — — — — — — —
Over my altars hath he *hung* his *lance*,
His batter'd shield, his uncontrolled crest,
And for my sake hath learn'd to sport and *dance*,
To toy, to wanton, dally, smile and jest.

Ferner lassen sich vergleichen:

Rich III. I, 2, 150:

Thine *eyes*, sweet lady, have infected mine. —
Would they were basilisks, to strike thee dead. —
I would they were, that I might die at once,
For now *they kill me* with a living death.

Ven. 499:

O, thou didst kill me: kill me once again
Thy eyes' shrewd tutor, that hard heart of thine,
Hath taught them scornful tricks and such disdain
That they *have murder'd* this poor heart of mine.

Rich. III. I, 2, 205:

— — Even so thy *breast encloseth* my poor *heart*

Ven. 580:

— — — — — her *heart*,
The which, by Cupid's bow she doth protest,
He carries thence *incaged* in his *breast*.

Rich. III. I, 3, 60:

— — Cannot be quiet scarce *a breathing-while.*

Ven. 1142:

— — Bud and be blasted in *a breathing-while*

Rich. III. I, 3, 242:

Why *strew*'st thou *sugar* on that *bottled spider*.

Ven. 1143:

The bottom *poison*, and the top *o'er straw'd*
With *sweets*.

Rich. III. II, 2, 51:

But now *two mirrors* of his princely semblance
Are crack'd in pieces.

Ven. 1129:

Two glasses, where herself herself beheld
A thousand times, and now no more reflect.

Rich. III. III, 3, 11:

Within the guilty *closure* of thy walls.

Ven. 782:

Into the quiet *closure* of my breast.

Rich. III. V, 5, 25:

The *father* rashly *slaughter'd* his own *son*,
The *son* compell'd been *butcher* to the *sire*

Ven. 766:

— — *butcher-sire* that reaves his *son* of life.

Auch die Liebessonette stimmen im Ausdruck öfters auffallend überein (vgl. Shakespeare-Jahrbuch XXXI, 224 Andererseits finden sich bedeutsame Parallelen besonders in der Verlorenen Liebesmüh, Lucretia, Romeo (vgl. Shakespeare-Jahrbuch XXIX, XXX, 96 ff.).

Andere Momente kommen hinzu, welche die angenommene Datierung bestätigen und vielleicht eine noch genauere Zeitangabe ermöglichen.

Jene wirkungsvolle Scene, in der die Herzogin von York ihren eigenen Sohn, den König Richard III., verflucht (IV, 4), ist offenbar einer ähnlichen Scene aus Marlowe's Massacre of Paris (III, 2) nachgebildet.

Dort sagt nach der Ermordung Guise's (vergleiche die

Ermordung des Clarence) die Königin-Mutter zu ihrem Sohn, dem König von Frankreich (Heinrich III):

III, 2:

— — — When thou wast born,
I would that I had murdered thee, my son!
My son? — Thou art a changeling, not my son!
I curse thee and exclaim thee miscreant,
Traitor to God and to the realm of France!

Bei Shakespeare heisst es (IV, 4, 136):

K. Rich. Who intercepts me in my expedition?
Duch. O, she that might have intercepted thee,
By strangling thee in her accursed womb,
From all the slaughters, wretch, that thou hast done!

Auch andere Stellen in Richard III. scheinen durch Marlowe's Französische Tragödie angeregt worden zu sein: so die Scene von Clarence Ermordung (Zwei Mörder) durch die Ermordung Guise's, der erste Monolog Richards durch den ersten Monolog Guise's, die Rede Richmonds vor der Schlacht durch die Rede Navarre's (II, 5).

Nun wurde nach Henslowe die *'Tragedy of the Guise'* (= Massacre of Paris) am 30. Januar 1593 als ein neues Stück aufgeführt. Früher dürften wir also auch Richard III. kaum datieren.

Die Abfassung scheint sich aber bis tief in den Sommer 1593 hineingezogen zu haben, wenn wir Recht haben in der ersten Scene des zweiten Aktes eine Anspielung auf ein Shakespeare sehr nahe berührendes Zeitereignis zu sehen.

Am 1. Juni 1593 wurde Christopher Marlowe bekanntlich in einer Taverne von Deptford bei einem Gelage (*feast*) von einem gewissen Francis Archer erstochen, der als Diener (*serving-man*) bezeichnet wird, also zum Haushalt irgend eines vornehmen Herren gehört haben muss. Von einer Hinrichtung dieses Francis Archer, die doch eigentlich zu erwarten war, ist aber nichts bekannt geworden; hätte sie stattgefunden, so wäre ein solches die ganze litterarische Welt Londons interessierendes Ereignis von irgend einem

Schriftsteller, z. B. von Thomas Nash, dem Freunde Marlowe's, doch gewiss erwähnt worden. Francis Archer scheint also begnadigt worden zu sein, und es ist wohl nicht zu kühn, anzunehmen, dass die Begnadigung der Fürsprache seines vornehmen Herren zu verdanken war.

Mit diesen gut bezeugten oder als wahrscheinlich anzunehmenden Tatsachen stimmt es nun merkwürdig überein, dass in Richard III. der Graf Derby König Eduard um Gnade bittet für einen seiner Diener (*servant*), der in der Trunkenheit (*a drunken slaughter* II, 1, 122) einen wilden Junker (*a riotous gentleman* II, 1, 100) ermordet habe. Mit dem Ausdruck *'a riotous gentleman'* hätte jedenfalls auch Marlowe mit Recht bezeichnet werden können. Allerdings ist das dramatische Motiv schon in Holinshed's Chronik enthalten, aber es ist frei ausgesponnen.

Dass auf Shakespeare der Tod seines Rivalen, der allgemeines Aufsehen erregte, einen tiefen Eindruck machte, dürfen wir als selbstverständlich annehmen; diese Stelle ist aber die einzige in seinen Dichtungen, die sich als Anspielung darauf deuten lässt, wenn nicht etwa die Scene von Mercutio's Tod eine Erinnerung daran darstellt. —

Aus der Abfassungszeit erklärt sich die verdüsterte, verbitterte, misanthropische und besonders misogyne Grundstimmung des Dramas.

Kurz vorher hat der Dichter höchstwahrscheinlich den Rausch sündiger Liebesleidenschaft gekostet, der in den Sonetten geschildert ist. Ein bitterer Bodensatz von Reue und Gewissensbissen, von Selbstverachtung und Frauenverachtung war zurückgeblieben. In dieser Stimmung wurden besonders die ersten Scenen von Richard III. geschrieben.

Shakespeare war (im Dezember 1592 vermutlich) in die dumpfe, neblige, pestgeschwängerte Luft der Grossstadt London zurückgekehrt und musste den Beruf des Schauspielers wieder aufnehmen, der gewiss schon damals ihm nicht mehr zusagte. Er musste sich als buntgeputzter Komödiant

der Menge zur Schau stellen, er musste um den Beifall des Parterres buhlen, nicht nur die Kritik eines Güldenstern oder Rosenkrantz, sondern sogar die der Gründlinge geduldig hinnehmen. Was eine feinfühlige Natur, wie Shakespeare, dabei gelitten haben mag, könnten wir uns denken, auch wenn der Dichter in den Sonetten es nicht deutlich ausgesprochen hätte.

Und gerade jetzt war der Existenzkampf für den Schauspieler ein besonders schwerer. Die Pest hatte zwar im Winter 1592/3 nachgelassen, war aber nicht erloschen und brach im Frühjahr 1593 von neuem aus.

Die Truppe Shakespeare's scheint nur bis Anfang Februar in London (in der *'Rose'* unter Henslowe) gespielt zu haben (Fleay, Chronicle History of the London Stage p. 83); im Mai zerstreute sie sich jedenfalls und ging auf Reisen, da die zunehmende Pestgefahr, bei welcher die Theater als Ansteckungsherde gemieden wurden, Theateraufführungen in London unmöglich machte.

Ungefähr in dieser Zeit (1593—4) muss Shakespeare's Schauspielergesellschaft auch ihre Beziehungen zu Henslowe abgebrochen und damit den bedeutendsten Schauspieler, Edward Alleyn, den englischen *'Roscius'*, verloren haben. Alleyn war der Schwiegersohn des Theaterbesitzers und -unternehmers Henslowe.

Die Existenz der ganzen Truppe war damit gefährdet, um so mehr, da Henslowe, wie es scheint, mehrere hervorragende, akademisch gebildete Schauspieldichter zur Verfügung hatte: Kyd, Peele, Marlowe (der allerdings schon im Sommer 1593 starb), während die Truppe des Lord Strange (oder des Grafen Derby, was dasselbe bedeutet) als Dichter nur William Shakespeare hatte.

Ein stiller, aber erbitterter Wettkampf zwischen den akademischen Dichtern, besonders Marlowe einerseits, und dem *'Parvenu'*, dem Usurpator Shakespeare andererseits muss in den Jahren 1592—93 geführt worden sein. Der

posthume Angriff Greene's im *'Groatsworth of Wit'* legt Zeugnis davon ab.

Da diese Schrift Greene's im September 1592 veröffentlicht wurde, hat Shakespeare gewiss erst im Spätherbst, wohl erst im Dezember erfahren, dass die akademischen Dichter ihn für einen frechen Eindringling, für eine *'Krähe, die sich mit ihren Federn schmückte'* ansahen. Enttäuschung in der Liebe, Ingrimm und Ehrgeiz wirkten zusammen die Stimmung zu erzeugen, die im Eingangs-Monolog von Richard III. ausgedrückt ist.

Bei diesem Konkurrenzkampf handelte es sich um mehr als um Ehre und Ruhm, es handelte sich um Sein oder Nichtsein. Shakespeare hatte wenigstens einen vornehmen Gönner gewonnen; aber Marlowe konnte sich eines einflussreicheren Patrons rühmen: er muss, wie jetzt nachgewiesen ist, im Jahre 1592 und 1593 bis zu seinem Tode in vertrauten Beziehungen zu Walter Raleigh, dem Günstling der Königin, gestanden haben. Wir werden noch sehen, dass diese Beziehungen allerdings sehr gefährliche und kompromittierende waren.

Marlowe war unermüdlich. Er hatte sich in seinen letzten Lebensjahren, dem Geschmack des Publikums und dem Beispiel Shakespeare's folgend, auf das Gebiet der Historie begeben: in einem tumultuarischen Dreiakter die zeitgenössischen historischen Ereignisse in Frankreich von der Bartholomäusnacht bis zur Ermordung Heinrichs III. auf die Bühne gebracht, und in seiner reifsten Tragödie Edward II. (die aber wohl erst nach dem Tode des Dichters zur Aufführung kam) den historischen Dramen Shakespeare's ein Paroli geboten. In Richard III. nun können wir deutlich erkennen, wie Shakespeare mit Marlowe um die Palme ringt.

Die anderen noch lebenden Rivalen Shakespeare's waren weniger gefährlich. Peele's Dramen sind nie sehr populär gewesen (mit Ausnahme etwa der *'Schlacht von Alcazar'*). Von Kyd bewahrte nur ein Stück: Jeronimo oder die

Spanische Tragödie noch bis in spätere Jahre seine Zugkraft; andere wahrscheinlich von ihm herrührende Dramen, Soliman und Perseda und der (ungedruckte) Hamlet scheinen frühzeitig der Verspottung wegen ihres Bombasts und geschraubten Pathos anheimgefallen zu sein. Im Winter 1592—93 machte aber der Jeronimo den Stücken Shakespeare's noch sehr starke Konkurrenz.

Als einen '*Winter unseres Missvergnügens*' konnte Shakespeare also mit Recht die Zeit bezeichnen, in der sein Richard III. seine ehrgeizigen Pläne ins Werk zu setzen begann. Ingrimm, Verbissenheit, Weiberhass klingt in den ersten Scenen durch; ein eigentümlich düsteres, fahles Licht ruht über der ganzen Tragödie. — Man kann Richard III. als ein Tour de Force bezeichnen. Es ist ein glänzendes Virtuosen- und Effektstück, aber nicht viel mehr. Akademisch formvollendet und rhetorisch stilisiert genug, um auch feinerem, höher gebildetem Publikum zu gefallen, und zugleich so bühnenwirksam, dass es über die mannigfachen Gewaltsamkeiten und Unwahrscheinlichkeiten der Handlung hinwegzutäuschen und sogar die Gründlinge zum Applaus hinzureifsen vermochte. Ein Brillant-Feuerwerk der Rhetorik, ohne viel innere Wärme. Die schwungvolle, aber spröde und steife Diktion Marlowe's und das weichere mehr melodramatische Pathos Kyd's erscheint hier gleichsam verschmolzen und temperiert, die Kunstform der akademischen Tragödien im Seneca-Stil und die krasse Bühnenwirkung der mehr volkstümlichen Chroniken-Stücke zu einem harmonischen Ganzen ausgeglichen.

Unter allen früheren Dramen Shakespeares ist Richard III. das am meisten stilisierte. Stichomythie nach Art der antiken Dramen wird reichlich angewendet; im klassischen Stil sind auch die Monologe, die längeren Erzählungen und Berichte, und das chorusartige Klageterzett der drei Frauen, welches an das Klageduett in (Kyd's) Soliman und Perseda und an das Klageterzett in der Sp. Tr. erinnert.

Die Rachegeister im V. Akt gemahnen an die Seneca-

Dramen, sowie an Kyd's Spanische Tragödie, die wohl das direkte Vorbild gewesen ist. Die Rachegöttin der Sp. Tr. hat sich zu der konkreten Figur der Margaretha verdichtet. Richard wirbt in ähnlicher Weise um Anna, wie Balthasar in der Sp. Tr. um Bellimperia, die den von ihm ermordeten Andrea betrauert, freilich mit mehr Erfolg. Zugleich werden wir in dieser Scene an eine Situation des Hamlet lebhaft erinnert, welche wohl schon im Kyd'schen Ur-Hamlet vorgebildet gewesen war: *'The Queen returns; finds the King dead, and makes passionate action . . . The dead body is carried away. The Poisoner wooes the Queen with gifts: she seems loath and unwilling awhile, but in the end accepts his love.'*

So schliesst die Pantomime des Gonzago-Schauspiels welchem wahrscheinlich eine ähnliche Scene des Ur-Hamlet zu Grunde gelegen hat (vgl. Anglia XII, 150).

Man könnte ja allerdings auch den Spiess umdrehen und sagen, dass das Gonzago-Schauspiel durch Richard III beeinflusst wäre. Aber es ist zu bedenken, dass das Gonzago-Schauspiel ganz organisch aus der Fabel des Hamlet-Dramas sich entwickelt hat, und dass deutliche Spuren auf die Altertümlichkeit gerade dieser Stelle hinweisen, während anderseits die entsprechende Scene in Richard III. ganz unhistorisch ist.

Nun kommt aber ein merkwürdiger Umstand hinzu, um die Frage zu komplizieren. Ein Gonzaga war ja, wie schon erwähnt, zu Shakespeare's Zeit wirklich ermordet worden, der Marchese Alfonso Gonzaga von Castelgoffredo. Der Mörder hatte wirklich unmittelbar nach dem Morde zwar nicht die Witwe, aber die Tochter des Ermordeten zur Ehe bereden oder zwingen wollen (Antonii Possevini Gonzaga, Mantuae 1628, p. 804; vgl. Shakespeare-Jahrbuch Bd. XXXI, S. 169).

Wie man auch über die Frage von Shakespeare's italienischer Reise denken mag, man wird kaum umhin können anzunehmen, dass Shakespeare von dieser Mordtat irgend etwas erfahren hat. Und es scheint, dass auch dieses Er-

eignis, welches sich kaum ein Jahr vor der Abfassung Richards III. zugetragen hatte, die Darstellung der Scene von Richards Werben beeinflusst hat. —

Die letzten Scenen der Historie gemahnen an die akademische Tragödie *'Misfortunes of Arthur'* (1587), in welcher der Kampf Mordreds mit Arthur sich vergleichen lässt.

Der Nachahmung akademischer oder doch halbakademischer Dramen ist es wohl auch zuzuschreiben, wenn manche Scenen etwas Opernhaftes, Melodramatisches und anderseits etwas Steifes, Statueskes, symmetrisch Abgezirkeltes haben, wenn die Diktion noch oft konventionell, häufig antithetisch zugespitzt und zuweilen phrasenhaft ist.[1])

Aber auch Sidney's Arcadia-Stil wirkt wohl noch etwas nach, zum Beispiel gleich in den ersten Versen des Dramas, die einem Sidney'schen *'Conceit'* nachgebildet scheinen (Sidney, Poet. Works, ed. Grosart, I, 92):

> Gone is the Winter of my miserie,
> My spring appeares.

Auch in der Anna-Scene glaube ich den Einfluss von Sidney's überschwänglicher und zugespitzter Rhetorik zu spüren. —Von irgend welcher Einwirkung Robert Greene's kann ich hier nichts mehr entdecken, man müsste denn bei der zweiten Scene des ersten Aktes an die Versuche Ateukins denken, die spröde Ida zu verführen (im II. Akt von *'King James IV'*).

---

[1]) In Kyd's Stil (vgl. E. Ritzenfeldt, Kiel. Diss. 1889. S. 71) sind z. B. die Verse:

I, 4, 45:

> I pass'd, methought, the melancholy flood,
> With that grim ferryman which poets write of,
> Unto the kingdom of perpetual night.

I, 4, 57:

> Seize on him, Furies, take him unto torment!

IV, 4, 29:

> Rest thy unrest on England's lawful earth.

Dagegen glaube ich wenigstens in dem bekannnten Eingangs-Monolog noch eine Reminiscenz an Peele's Battle of Alcazar (II, 1) zu finden (Greene and Peele, ed. Dyce, p. 426):

> Now hath the sun display'd his golden beams,
> And, dusky clouds dispers'd, the welkin clears,
> Wherein the twenty-colour'd rain bow shows.
> After this fight, happy and fortunate
> — — — — — — — — — —
> Here find we time to breathe — — — —

Die '*Schlacht von Alcazar*', nach dem Helden, dem Mauren Muly auch als '*Mulomorco*' d. h. '*Muly Morocco*' bezeichnet, war in den Jahren 1592—93 noch ein Zugstück und wurde z. B. am 20. Jan. 1593 noch von Shakespeare's Gesellschaft, '*Lord Strange's Men*' aufgeführt (Fleay, Chron. Hist. of the London Stage p. 95).

Auf eine andere merkwürdige Parallele mit diesem Drama hat schon Schröer (Titus Andron. 69) aufmerksam gemacht. In der Scene, wo der Maure vom Schlachtfeld zurückgeschlagen flieht, ruft er (Dyce p. 438):

> Villain, a horse! — —
> A horse, a horse, villain a horse!
> That I may take the river straight and fly.

Ganz ähnlich bekanntlich Richard III. in der Schlacht bei Bosworth (V, 4). Allerdings, sehr ähnlich heisst es auch schon in der vorshakespearischen '*True Tragedie of Richard III.*':

> A horse, a horse, a fresh horse! *Page.* A, flie my Lord and saue your life.

In dem alten anonymen Drama von König Johann (1591 gedruckt) ruft der sterbende König (Shakespere's Library, Hazlitt II, 1, 307):

> Set downe, set downe the load not woorth your paine!

Ganz ähnlich sagt Anna in Richard III.:

I, 2, 1:

Set down, set down your honourable load.

Das könnte Zufall sein. Aber noch eine andere Scene von Richard III. scheint mir deutlich durch eine entsprechende des alten '*King John*' angeregt zu sein. Dort folgt am Schlusse des ersten Teils auf die Krönung Johanns unmittelbar die Unterredung mit Hubert, der den kleinen Arthur ermorden (oder blenden) sollte (wie bekannt, in Shakespeare's Neubearbeitung (IV, 2) ziemlich getreu nachgebildet).

Ganz ähnlich folgt in Richard III. (IV, 2) auf die Krönung Richards unmittelbar die Unterredung mit Tyrrel, der die beiden Söhne Eduards IV. umbringen soll. Auch die Klagen der Constanze lassen sich mit denen der Königin Elisabeth vergleichen, ebenso die Gewissensqualen des Königs Johann vor seinem Tode mit der berühmten Nacht-Scene. Ferner scheint das Motiv, dass Richard seine eigene Mutter des Ehebruchs beschuldigt und seinen eigenen Bruder als Bastard verdächtigt, dem alten '*King John*' nachgebildet, obwohl es auch in Dr. Legge's lateinischem Drama Richardus Tertius enthalten ist (Shakespere's Library, Hazlitt II, 1, 170).

Rich. III. III, 5, 86:

Tell them, when that *my mother went with child*
Of that insatiate Edward, noble York
My princely father then had wars in France;
And by just *computation* of the time,
Found that the issue was not his begot;
Which well appeared in his *lineaments*,
Being nothing like the noble duke my father — —

O. K. J. Sc. 1:

First when my Father was Embassador
In Germanie unto the Emperour,
The king lay often at my fathers house
— — — — — — — — — —

And at my fathers back returne agen
***My mother was deliuered* as't is sed,**
Sixe weeks before the *account* my father made.
But more than this: looke but on Philips face,
His features, actions and his *lineaments*,
And all this princely presence shall confesse,
He is no other but king Richards sonne.

Sehr viel mehr steht auch in dieser Historie Shakespeare noch unter dem Banne Marlowe's; ja man kann Richard III. vielleicht als das am meisten in Marlowe's Stil geschriebene Drama des grossen Dichters bezeichnen, wie es denn auch von Fleay geradezu Marlowe zugeschrieben worden ist. Umgekehrt ist Marlowe's Edward II,, um dieselbe Zeit etwa verfasst, am meisten shakespearisch. Die beiden Rivalen scheinen in ihrem Wetteifer einander so nahe gekommen zu sein, dass ihre Rollen gleichsam vertauscht sind. Marlowe hatte von Shakespeare die massvolle, natürliche Darstellung von Charakteren, von Leidenschaften und Seelenkämpfen, aber auch den lebendigen Dialog gelernt. Shakespeare dagegen ahmt Marlowe's rhetorische Effekte und sein heroisches Pathos nach und schildert Charaktere in Marlowe's titanischem Stil.

Richard ist ein Usurpator à la Machiavelli, ein Übermensch wie Tamerlan, ein bösartiger Intriguant wie Barabbas, der Jude von Malta oder wie Guise im Massacre of Paris, ein Frauenbetörer wie Aeneas in der Dido, wie Mortimer in Edward II., ein Frevler, der zum Schluss in Gewissensqualen fiebert, wie Dr. Faustus — er ist gleichsam eine Quintessenz der düsteren Marlowe'schen Schreckgestalten. Nach echt Marlowe'scher Weise führt er sich durch einen Monolog ein, in dem er sein Wesen, seine Ziele enthüllt.[1])

[1]) Auch durch einen wörtlichen Anklang werden wir in diesem Monolog an Marlowe, und zwar an eine bekannte Stelle aus dem Tamerlan (Part II, Act 1, Sc. 4) erinnert.

L. 2589:

— — — they are too dainty for the wars;

Die zweite Scene des Dramas (Werbung Richards um Anna) ist mit der Werbung Tamerlans um Zenobia verglichen worden. Die Mordscene im ersten Akt hat ihr Vorbild im Massacre of Paris (Ermordung Guise's), wie schon erwähnt; ebenso die Verfluchung Richards durch seine eigene Mutter.

Das Verhältnis Buckinghams zu Richard entspricht etwa dem des Cosroe zu Tamerlan. Auch in den Klage-, Hader-, Schlacht-Scenen wird der Kenner noch manchen Anklang an Marlowe's Drama finden.[1]) Die beiden Heere

---

Their fingers made to quaver on a Lute,
Their armes to hang about a Ladies necke,
Their legs to dance and caper in the aire
Would make me thinke them Bastards, not my sons.

[1]) Richard spottet über die Truppen Richmonds:

V, 3, 316:

A sort of vagabonds, rascals, and runaways,
A *scum* of Bretons, and base lackey peasants

Ähnlich der Sultan von Ägypten über das Heer des Tamerlan (Tamb. A IV, 3):

(T. 1571):

— — — A monster of fiue hundred thousand heades,
Compact of Rapine, Pyracie and Spoile,
The *scum* of men, the hate and Scourge of God,

Ebenda auch, wenige Zeilen vorher, der Vergleich mit der Eberjagd, der in Richard III. V, 2, 7 wiederkehrt.

Richmond beginnt seine Anrede an seine Truppe mit den Worten (V, 2, 1):

Fellows in arms, and my most loving friends
Bruis'd underneath the yoke of tyranny,
Thus far into the bowels of the land
Have we march'd on without impediment — —

Ähnlich Cosroe (Tamb. A II, 1, 1):

Thus farre are we towards Theridamas,
And valiant Tamberlaine, the man of fame
— — — — — — — — — —

stehen einander vor der Schlacht gegenüber, wie es in Marlowe's Tamerlan üblich ist; die Heerführer feuern ihre Truppen in ähnlicher Weise durch Ansprachen an.

Trotz aller solcher Reminiscenzen und Nachahmungen ist doch der eigentümliche Stil Shakespeare's in jeder Scene ausgeprägt, ja vielleicht ausgeprägter, als in jedem der früheren Dramen.

Da haben wir wieder die drastische und abundante Ausdrucksweise [1]), die originellen, der Natur und dem wirklichen Leben entnommenen Vergleiche, die Häufung der Epitheta [2]), die Vorliebe für Sprichwörter [3]) (allerdings nicht mehr so

---

Auch der Vers (Rich. III, I, 2, 57):

Blush, *blush*, thou lump of foul deformity

ist in Marlowe's Stil vgl. Tam. B. V. 3779:

Blush, *blush*, faire citie, at thine honors foile.

[1]) Z. B. V, 3, 394:

— — whom our fathers
Have in their own land beaten, bobb'd and thump'd.

II. 2, 117:

The broken rancour of your high-swoln hearts,
But lately splinter'd, knit, and join'd together.

[2]) Z. B. I, 3, 228:

Thou elvish-mark'd, abortive, rooting hog!

I, 4, 39:

The empty, vast and wandering air.

III, 1, 176:

If he be leaden, icy-cold, unwilling.

IV, 4, 55:

O upright, just and true-disposing God.

V, 2, 7:

The wretched, bloody, and usurping boar.

[3]) Z. B. II, 3, 32:

When clouds are seen, wise men put on their cloaks;
When great leaves fall, then winter is at hand.

II, 4, 13, III, 1, 79.

ausgesprochen), die Neigung zu Wortspielen,[1]) die Häufung rhetorischer Fragen.[2])

Die Vorliebe für Antithesen, die, wie wir bei Besprechung früherer Dichtungen sahen, sich allmählich ausbildete, ist hier auf die Spitze getrieben, z. B.:

I, 1, 7:

Our stern alarums chang'd to merry meetings,
Our dreadful marches to delightful emasures.

I, 2, 131:

Black night o'ershade thy day, and death thy life!

I, 4, 79:

An outward honour for an inward toil.

II, 1, 50:

Made peace of enmity, fair love of hate.

III, 7, 72:

He is not lolling on a lewd day-bed,
But on his knees at meditation;
Not dallying with a brace of courtezans,
But meditating with two deep divines;
Not sleeping to engross his idle body,
But praying to enrich his watchful soul.

IV, 4, 26:

Blind sight, dead life, poor mortal living ghost.

IV, 4, 98:

For happy wife, a most distressed widow;
For joyful mother, one that wails the name;
For one being su'd to, one that humbly sues;

---

[1]) Z. B. IV, 4, 364:

Harp not on that string, madam; that is past. — —
Harp on it still shall I till heart-strings break.

I, 1, 98; I, 2, 149; I, 2, 190; I, 3, 100; III, 1, 87; III, 2, 43.

[2]) Z. B. I, 2, 228 ff.; I, 4, 186—190; II, 1, 102 ff.; IV, 2, 122 ff.; V, 3, 182 ff.

For queen, a very caitiff crown'd with care;
For one that scorn'd at me, now scorn'd of me;
For one being fear'd of all, now fearing one;
For one commanding all, obey'd of none.

IV, 4, 305:

Your children were vexation to your youth,
But mine shall be a comfort to your age.
The loss you have is but a son being king,
And by that loss your daughter is made queen.

Nur in der epischen Dichtung von Lucretia dürfte die Antithesens nicht in gleichem Maasse entwickelt sein.

Parallelismus in Satzbau (Parisonie) ist hier noch beliebter als im Venus und Adonis, z. B.

I, 2, 62:

O God, ***which this blood*** mad'st, ***revenge his death!***
O earth, ***which this blood*** drinkst, ***revenge his death.***

I, 2, 75:

*Vouchsafe, di*vine per*fection* of a woman,
Of *these* supposed crimes, *to give me leave,*
By circumstance, but to acquit my*self.*
*Vouchsafe, d*iffus'd in*fection* of a man,
For *these* known evils, but *to give me leave,*
By circumstance, to curse thy cursed *self.*

IV, 4, 391:

The children *live, whose* fathers *thou hast* slaughter'd,
Ungovern'd youth, *to wail it with their age;*
The parents *live, whose* children *thou hast* butcher'd,
Old barren plants *to wail it with their age.*

I, 2, 81 ff., I, 2, 147 f., I, 2, 180 ff., I, 2, 228 f., II, 2, 72 ff., IV, 1, 92 ff., IV, 4, 40 ff., IV, 4, 305, IV, 4, 360.

Gern tändelt der Dichter auch hier (ähnlich wie in Ven. und Lucr.) mit wiederholten Worten, z. B.:

I, 2, 190:

This hand, which, for thy *love,* did kill thy *love,*
Shall, for thy *love,* kill a far truer *love.*

IV, 4, 395:

Swear not by *time* to come, for that thou hast
Mis*us'd* ere *us'd*, by *time* ill-*us'd* o'erpast.

III, 1, 84, IV, 4, 420 ff.

Vergleiche und Gleichnisse sind zum Teil im Modestil: Thränen-Perlen, Alabaster-Arme, Cedern, Rosen, Tiger, Phönix, Drache, Basilisk, Spinne, Kröte; zum Teil aber auch echt shakespearisch und realistisch: Schlachthaus- und Jagd-Scenen, z. B.

IV, 4, 48:

A hell-hound that doth hunt us all to death,
That dog, that had his teeth before his eyes,
To worry lambs, and lap their gentle blood.

V, 2, 7:

The wretched, bloody, and usurping boar,
That spoil'd your summer fields and fruitful vines,
Swills your warm blood like wash, and makes his trough
In your embowell'd bosoms — — —

Tierbilder, z. B.

I, 1, 132:

More pity that the eagle should be mew'd,
While kites and buzzards prey at liberty.

I, 3, 71:

— — wrens make prey, where eagles dare not perch.

I, 3, 289:

O Buckingham, take heed of yonder dog!
Look, when he fawns, he bites; and when he bites,
His venom tooth will rankle to the death.

Eigentliche Naturbilder sind selten, z. B.

I, 2, 163:

All the standers-by had wet their cheeks,
Like trees bedash'd with rain.

II, 3, 33:

When great leaves fall, then winter is at hand;
When the sun sets, who doth not look for night?

II, 2, 41, III, 7, 127.

Nur von Seefahrt und Schiffbruch ist jetzt öfters die Rede, und zuweilen mit so realistischer Ausmalung und Anschaulichkeit, dass die Vermutung rege wird, der Dichter habe nicht lange vorher eine Seereise gemacht. Auch in späteren Dramen, besonders im König Johann, Romeo und Julia, Richard II, Heinrich IV. kommen sehr anschauliche Marinebilder vor.

Aus anderen Gründen haben wir vermutet, dass Shakespeare im Sommer 1592 auf dem Kontinent war und im Herbst, wahrscheinlich auf dem gewöhnlichen Wege von Calais nach Dover, zurückkehrte. Der Traum des Clarence kann also durch Reisereminiscenzen angeregt sein:

I, 4, 10:

I — — — — — — — — — —
— — was embark'd to cross to Burgundy;
And, in my company, my brother Gloucester;
Who from my cabin tempted me to walk
Upon the hatches: thence we look'd toward England,
And cited up a thousand heavy times,
During the wars of York and Lancaster
That had befall'n us. As we pac'd along
Upon the giddy footing of the hatches,
Methought that Gloucester stumbled; and, in falling,
Struck me, that thought to stay him, overboard
Into the tumbling billows of the main.
O Lord! methought, what pain it was to drown:
What dreadful noise of water in mine ears!
What sights of ugly death within mine eyes!
Methought I saw a thousand fearful wrecks;
A thousand men that fishes gnaw'd upon;
Wedges of gold, great anchors, heaps of pearl,
Inestimable stones, unvalu'd jewels,
All scatter'd in the bottom of the sea — — —

Vielleicht ist die Phantasie des Dichters noch durch

andere Ereignisse geleitet worden. Im November und Dezember 1592 waren drei grosse Schiffe (‚*Peter*' aus Amsterdam, der '*Goldene Löwe*' aus Middleburg und der '*Rote Löwe*' aus London) auf den Goodwin Sands, in der Nähe von Dover gestrandet, wobei gewiss eine grosse Anzahl Menschen umkamen und kostbares Kaufgut verloren ging (Calendar of State Papers, Dom. Ser. 1591–94 p. 299, 307, 320, 471). Auf diesen Schiffbruch an den '*Goodwin Sands*' wird ja auch im Kaufmann von Venedig und König Johann angespielt.

Dazu halte man auch Stellen wie

IV, 4, 232:

— — And I, in such a desperate bay of death,
Like a poor bark, of sails and tackling reft
Rush all to pieces on thy rocky bosom.

oder III, 7, 162:

Being a bark to brook no mighty sea.

oder III, 4, 101:

— — like a drunken sailor on a mast,
Ready, with every nod, to tumble down
Into the fatal bowels of the deep.

oder II, 3, 44:

— — — as, by proof, we see
The waters swell before a boisterous storm.

Im ganzen wird die Phantasie des Dichters jetzt mehr von Vorstellungen und Bildern grossstädtischen Lebens beherrscht. Die Scene ist in den ersten vier Akten fast durchweg London, insbesondere der düstere Tower und das Königsschloss. Wir hören Strassen-Gespräche der Bürger, sehen den Lord Mayor nach der Guildhall eilen, wir sind Zeugen von Ratsversammlungen, Aufzügen, Huldigungsdeputationen, Hinrichtungen, Leichenzügen; Gerichtsscenen schweben dem Dichter manchmal vor (I, 4, 190, IV, 4, 127, V, 3, 199); auf das Bühnenleben wird zuweilen angespielt (II, 2, 39, III, 5, 5, III, 7, 51).

Wie der Dichter sich mit höfischer Sitte, höfischer Mode, höfischem Luxus jetzt schon ziemlich vertraut zeigt, so ist auch sein Stil und seine Darstellungsweise schon zierlicher, gewählter, aber auch preciöser geworden, was gleich von der ersten Scene an hervortritt.

Allerdings finden sich auch hier noch vereinzelte Geschmacklosigkeiten und Rohheiten (z. B. in der Anna-Scene); aber im ganzen ist die Darstellung doch schon geschmackvoller und feiner, als in den ersten Dramen. Die Morde sind daher hier auch meist hinter die Scene verlegt, und es ist z. B. charakteristisch, dass die Ermordung der beiden kleinen Prinzen nicht einmal von den Mördern, sondern von dem Auftraggeber erzählt wird.

Diese Erzählung ist von einer Zartheit und Poesie, die mehr als alle anderen Scenen den verfeinerten Geschmack des Dichters erweist. Aber es ist ebenso wie in den früheren Dramen bemerkenswert, dass die tiefsten Gemütstöne in Kinderscenen angeschlagen werden. Andererseits ist es bezeichnend, dass in diesem Drama auch hartgesottene Mörder und Bösewichter schon weiche Gemütsregungen und Gewissensbisse haben, wovon in früheren Dramen kaum etwas zu spüren ist.

Der Geschmacksverfeinerung entspricht überhaupt eine zunehmende Sensibilität und Nervosität. Von Träumen und Vorahnungen ist viel die Rede. Die meisten Charaktere des Dramas machen einen nervös überspannten, überreizten Eindruck. Nur unter dieser Voraussetzung ist es zu verstehen, wenn Richard seine Todfeindin Anna Neville gleichsam hypnotisiert, oder wenn Königin Margaretha fast als Somnambule auftritt, oder wenn in der Nacht vor der Schlacht die Geister der Gemordeten erscheinen.

Mit Recht hat W. Wetz darauf aufmerksam gemacht, dass die Charaktere sichtlich feinfühlender sind als die der frühesten Dramen. Es herrscht nicht mehr die ungezügelt rohe Leidenschaftlichkeit wie in Titus Andronicus oder in Heinrich VI.

Die beiden königlichen Frauen, Elisabeth und Anna, sind schon viel sympathischer und feiner gezeichnet als die weiblichen Charaktere früherer Historien. Selbst die böse Margaretha, die als verkörperte Nemesis auftritt, erscheint jetzt durch das Unglück geadelt und idealisiert.

Besonders rührend sind aber wieder die Kinderscenen. Das harmlose Geplauder der Kleinen bildet einen ergreifenden Gegensatz zu den Schrecken und Gräueln, die sie umgeben und ihrer warten.

Das Kunstmittel der tragischen Ironie wird vom Dichter mehrfach angewandt, z. B. in der Sterbescene Edward's und in den Hastings-Scenen. Was in den früheren Dramen noch nicht recht gelang, hat der Dichter jetzt schon gelernt: eine tragische Stimmung zu erzeugen, freilich mehr mit melodramatischen, pittoresken und statuesken Effekten.

Aber der künftige Dichter des Macbeth kündigt sich in diesem Drama schon deutlich genug an.

In freierer und kühnerer Weise schaltet seine Phantasie mit dem geschichtlichen Stoffe, als in früheren Dramen. Besonders die Scenen des ersten Akts beruhen fast alle auf freier Erfindung des Dichters oder doch auf selbständiger Ausgestaltung von dürftigen Angaben der Chronik.[1]) Im zweiten Akt folgt der Dichter seinem Gewährsmann Holinshed (oder Hall) getreuer; die Scenen des dritten Akts sind meist nur poetische, dramatische Paraphrasen von Holinshed's Erzählung. Im vierten und fünften Akt lässt Shakespeare seine Phantasie wieder freier spielen.

---

[1]) George Bosworth Churchill hat in seiner Dissert. Richard III. bis Shakespeare (Berlin 1897) nachgewiesen, dass Shakespeare auch die True Tragedy of Richard III. gekannt und benutzt hat.

IX. Verlorene Liebesmüh.

Das Lustspiel von Verlorener Liebesmühe wird gewöhnlich erheblich zu früh (etwa 1590) angesetzt, hauptsächlich wohl, weil früher die zahlreichen Reime und Knittelverse als ein Merkmal besonders früher Abfassungszeit galten. Dass die metrischen Kriterien aber untereinander widersprechend sind, und die Abfassungszeit dieses Lustspiels mit ihrer Hilfe nicht zu bestimmen ist, wurde schon von Goswin König gezeigt (Vers in Shakespeare's Dramen S. 137). Wollte man die Dramen Shakespeare's nach dem Prozentsatz an Reimen chronologisch anordnen, so würde man zu einem ganz absurden Ergebnis kommen, z. B. dass Romeo und Julia vor Titus Andronicus, oder Richard II. vor Richard III. anzusetzen sei.

Die übertriebene Rücksicht auf das Reim-Kriterium hat die englischen Forscher ja auch zu der Konsequenz geführt, Titus Andronicus und die Trilogie von Heinrich VI., womöglich auch Richard III, Shakespeare abzusprechen, weil diese Dramen nicht so viele Reime aufweisen, wie erwartet wurde.

In Lustspielen stellt sich der Reim naturgemäss leichter ein als in Historien oder Tragödien; nur für die letzteren war der Marlowe'sche Blankvers tonangebend. Und Knittelverse sind bei einem possenhaften Lustspiel ebenso leicht begreiflich.

Noch schwächer sind die Argumente, welche aus den Anspielungen des Stückes auf eine frühere Abfassungszeit des Lustspiels (etwa 1589—90) schliessen lassen.[1])

Solche haltlosen Gründe pflanzen sich, ohne geprüft zu werden, nur zu leicht aus einer Darstellung in die andere fort.

Es ist, wenn man den Stil in Betracht zieht, kaum begreiflich, wie einsichtige Litteraturhistoriker das Stück etwa mit Titus Andronicus gleichzeitig ansetzen konnten. Schon allein der gewandtere, längere Periodenbau (z. B. gleich in der Eingangsrede des Königs von Navarra) verrät

---

[1]) Vgl. z. B. G. Brandes, William Shakespeare S. 52:

„Verschiedene Anspielungen, wie die auf das tanzende Pferd (I, 2), das 1589 zum erstenmal vorgezeigt wurde, sodann die Namen der Personen Biron, Longaville, Dumain (Duc du Maine), die den Männern entsprechen, welche von 1581—1590 in der französischen Politik auftreten, endlich der König von Navarra selbst, der am Schlusse des Stückes als der Bräutigam der Prinzessin Erbe von Frankreich wird, und mit dem sicher Heinrich von Navarra gemeint ist, welcher eben im Jahre 1589 den Thron von Frankreich bestieg, weisen auf 1589 als den Zeitpunkt hin, in dem das Drama in seiner ursprünglichen Gestalt entstanden ist."

Die Chronologie ist wohl die schwächste Seite in dem geistvollen Buch von Brandes. Auch in diesem Satze enthält fast jede Zeile eine Unrichtigkeit oder Schiefheit. Das tanzende Pferd (Banks' Horse) ist in Wirklichkeit noch zu Tarlton's Lebzeiten, also vor 1589, gezeigt worden; da aber noch um die Mitte der 90er Jahre Anspielungen darauf bei englischen Schriftstellern (z. B. Th. Nash, Th. Bastard) vorkommen, lässt sich aus dieser Anspielung höchstens schliessen, dass das Lustpiel spätestens etwa um 1595—98 verfasst ist, was wir ohnedies wissen. Der Herzog Henri de Longueville (dessen Vater schon lange vorher gestorben) war um 1590 erst ein junger Mann von etwa 25 Jahren, kann also in der Zeit von 1581—1590 'in der französischen Politik' noch kaum eine Rolle gespielt haben; sein Name wird von französischen Chronisten zuerst im Jahre 1589 erwähnt, sodann 1591—92 bei der Belagerung von Rouen. Der König von Navarra wird am Schlusse des Stückes nicht der Bräutigam der Prinzessin. Ebensowenig hat Heinrich von Navarra schon 1589 den französischen Thron bestiegen; dies geschah vielmehr erst im Jahre 1594, nachdem er sich die Krone erkämpft hatte.

eine spätere, reifere Entwicklungsperiode. Die Diktion ist ungefähr ebenso virtuos, raffiniert und witzig wie in Richard III. Die Antithesensucht ist ziemlich in demselben Maasse entwickelt (z. B. I, 1, 72—79, IV, 1, 23 ff., IV, 3, 357 ff.); das Tändeln mit wiederholten Worten ist ebenso beliebt (z. B. I, 1, 49, I, 1, 72 ff., I, 1, 142 ff., II, 1, 57 ff., V, 2, 153). Besonders charakteristisch ist für das Stück die Antimetabole, die wir in Venus und Adonis und Richard III. auch schon kennen gelernt haben:

IV, 3, 2:

they have *pitch'd* a *toil*: I am *toiling* in a *pitch*.

II, 1, 216:

Not a *word* with him but a *jest*. —
And every *jest* but a *word*.

V, 2, 19:

What's your *dark* meaning, mouse, of this *light* word?
A *light* condition in a beauty *dark*.

IV, 3, 357:

For wisdom's sake, a word that all *men love*,
Or for love's sake, a word that *loves* all *men*.

II, 1, 59:

For he hath *wit* to make an ill *shape* good,
And *shape* to win grace though he had no *wit*.

II, 47:

The only *soil* of his fair *virtue's gloss*,
If *virtue's gloss* will stain with any *soil*.

Es dürfte sehr schwer werden, ähnliche Stil-Affektation in den frühesten Dramen Shakespeare's nachzuweisen.

Der Einfluss von Sidney's und Daniel's Stil ist auch hier unverkennbar.

Verlorene Liebesmühe ist das erste Drama, welches Sonette enthält und setzt an einer Stelle (IV, 3, 258), wie bekannt und erwähnt, das erste der Liebessonette (No. 127)

voraus, welches seinerseits einem Sonett Sidney's (1591 veröffentlicht!) nachgeahmt ist.

Andererseits zeigen die ersten Freundschafts-Sonette, welche, wie wir gesehen haben, wahrscheinlich im Herbst 1593 gedichtet sind, mehrfache auffallende Berührungen in Gedanken und im Wortlaut, so dass auch aus diesem Grunde das Lustspiel etwa in dieselbe Zeit zu setzen ist (Shakespeare-Jahrbuch XXXI, 221).

Noch bemerkenswerter sind die mehrfachen Beziehungen zu der epischen Dichtung von Lucretia, welche ebenfalls dieser Zeit angehört (Shakespeare-Jahrbuch XXIX, XXX, 98.

Mannigfache Anklänge an Richard III. machen es wahrscheinlich, dass LLL. sehr bald nach dieser Historie verfasst ist.

In der ersten Scene des Lustspiels ist die Rede des Königs von Navarra noch ganz im heroischen Stil gehalten und weist mehrere Reminiscenzen an die Historie auf (Rich. III, V, 5, 35, III, 1, 87); die erste Rede der Prinzessin enthält eine Wendung (II, 1, 9), welche einer Stelle in Richard III. sehr ähnlich ist (I, 2, 244).

Und im vierten Akt des Lustspiels ertönen dieselben Alarm-Rufe, wie in der Tragödie, da hier ebenso wie dort sich zwei Heerlager gegenüberstehen, hier allerdings nur in scherzhaftem Minnekampfe (vgl. Shakespeare-Jahrbuch XXIX).

Es kommen dazu noch mehrere andere Momente, welche eine spätere als die gewöhnlich angenommene Abfassungszeit wahrscheinlich machen.

Der italienische Vers '*Venetia, Venetia, chi non ti vede, non ti pretia*', den Holofernes citiert (LLL. IV, 2, 100), kann nur entweder aus Florio's Second Fruits (1591 veröffentlicht) stammen oder vom Dichter aus Italien mitgebracht sein.

Die Lieder des Ver und Hiems am Schluss des Lustspiels sind deutlich durch das Lied des Ver in Nash's Moralität ‚*Summer's Last Will and Testament*' angeregt, welche im Jahr 1592 verfasst und aufgeführt worden war.

Auf die Pest (1592, 1593) wird mehrmals, besonders

LLL. V, 2, 419 angespielt, und zwar in einer Weise, die unmittelbare persönliche Erfahrungen und Anschauungen voraussetzt.

Sodann sind die Namen des Königs von Navarra, Biron, Dumaine, Longaville, gerade solche, die in den Jahren 1592 bis 1593, aber kaum vorher allgemeines Interesse erregten. Denn im Winter 1591/92 hatte der König von Navarra Rouen belagert, unterstützt von seinen Anhängern, dem Marschall Biron und Herzog von Longueville, von denen wenigstens der letztere vorher kaum hervorgetreten war; und der Herzog von Mayenne oder 'Dumaine', wie er auch genannt wurde, war sein Gegner gewesen. Bei dieser erfolglos verlaufenen Belagerung hatte auch ein englisches Hilfskorps unter Graf Essex eine Zuschauerrolle gespielt, und die heimgekehrten englischen Soldaten werden gewiss viel von den französischen Heerführern erzählt haben.

Angenommen, es gäbe ein modernes englisches Lustspiel, in welchem Bismarck, Moltke und Benedek als Kavaliere am preussischem Königshofe auftreten, könnten wir uns dies vor 1866 verfasst denken?

Am Hofe, oder besser gesagt, im Lager des Königs Heinrich von Navarra hatte sich aber gerade im Jahre 1592 in der Tat ein Spanier aufgehalten, der zwar nicht Don Adriano de Armado, aber Don Antonio Perez hiess und im Frühjahr 1593 als Abgesandter des Königs nach England kam (Brosch, Geschichte von England Bd. VI S. 648, Mignet, Antonio Perez et Philippe II, 321). Dieser Abenteurer und Intriguant hatte ein sehr bewegtes Leben gehabt und war wohl geeignet die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Früher Staats-Sekretär bei Philipp II. fiel er wegen eines Liebesverhältnisses mit der bekannten Prinzessin Eboli in Ungnade und wurde eingekerkert (1579). Es gelang ihm aber im Mai 1591 nach Frankreich zu entfliehen. Dort, am Hofe des Königs Heinrich von Navarra wird ihn Graf Essex kennen gelernt haben, der ihn nachher in England protegierte. Von englischen Zeitgenossen

wird Antonio Perez als ein anmassender, eitler, gravitätischer Mensch geschildert; seine Briefe sind in schwülstigem hochtrabendem, sentenziösem Stil geschrieben (Shakespeare-Jahrbuch XXX, 213), so dass die Karikatur des Adriano de Armado nicht übel auf ihn passt. Dass Antonio Perez auch mit dem Grafen Southampton bekannt war, geht daraus hervor, dass er ihm im Jahre 1594 auch ein Exemplar seiner '*Relaciones*' dedizierte (Mignet, Antonio Perez, transl. by C. Cocks, p. 262.) —

Der Handlung des Lustspiels liegen Ereignisse zu Grunde, die sich im Winter 1579/80 am Hofe des Königs von Navarra zu Nerac in der Gascogne zugetragen hatten, und von denen Shakespeare auf irgend eine noch nicht aufgeklärte Weise Kenntnis erhalten haben muss. Damals war in der Tat eine Prinzessin von Frankreich, Marguerite von Valois, die aber in Wirklichkeit die erste Gemahlin Heinrichs von Navarra war, mit einem Gefolge von galanten Hofdamen an den Hof des Königs gekommen, der bis dahin von seiner Gemahlin getrennt, mit seinen Genossen ein ungebundenes Junggesellenleben geführt hatte. Heinrich von Navarra hatte, nachdem er mit seinen Freunden Rat gehalten und beschlossen sie aufzunehmen, die Fürstin höflich bewillkommnet. Rauschende Feste, Jagden, Promenaden im Park, Maskeraden, Tänze, Liebesintriguen zwischen Hofdamen und Hofherren und der 'Krieg der Liebenden' folgten. Nach mehreren Jahren erst war in Wirklichkeit die 'Prinzessin' wieder von dannen gezogen (vgl. meine ausführlichen Darlegungen im Shakespeare-Jahrbuch XXXI). Der Umstand, dass der König von Navarra eine Akademie gründen will, kann vielleicht auf Verwechslung mit dem gleichzeitigen Könige von Frankreich, Heinrich III, beruhen, der in der Tat auf seinem Schloss Olinville solche Akademie-Sitzungen abhielt, nach dem Muster italienischer Principi. Wir werden aber gleich sehen, dass hier auch eine satirische Anspielung auf ein Vorkommnis in England vorliegen kann.

Die historischen Tatsachen, die dem Lustspiel zu Grunde

liegen, sind indessen ziemlich frei verwertet und offenbar so zugestutzt, dass sie auch auf englische Verhältnisse passten. In ähnlicher Weise wie die Prinzessin von Frankreich im Lustspiel, pflegte die Königin Elisabeth ihre Günstlinge zu überraschen, und liess sich von ihnen mit Maskeraden, Tänzen und Jagden unterhalten. Der Dichter mag zunächst an den Aufenthalt der Königin in Kenilworth im Jahre 1575 gedacht haben, von dem er als 11jähriger Knabe im nahen Stratford gewiss viel gehört hatte, und auf den ja auch eine Anspielung im Sommernachtstraum hinzuweisen scheint. Aber auch in späteren Jahren kam ähnliches vor, z. B. im Jahre 1591, wo die Königin bei dem Viscount Montagu (einem Oheim des jungen Grafen Southampton) in Coudray zu Besuch war und drei Rehe schoss, oder im Jahre 1592, wo sie George Carey, den spätern Lord Hunsdon, mit ihrem Besuch beehrte. Da der junge Graf Southampton in jener Zeit bei der Königin noch in hoher Gunst stand, so war es sehr natürlich, wenn der Dichter seinem vornehmen Gönner den gar nicht unwahrscheinlichen Fall eines solchen Besuches in schalkhafter Weise ausmalte, zumal da Elisabeth im Herbst 1591 auch in Tichfield, dem Stammsitz des Grafen Southampton, sich aufgehalten hatte.

Jedenfalls setzt das Stück schon eine grosse Vertrautheit mit höfischem Verkehrs- und Gesprächston voraus und zeigt, dass der Dichter zur Zeit schon Fühlung mit aristokratischen Kreisen hatte: schon aus diesem Grunde hätte es nicht zu früh angesetzt werden dürfen.

Der junge Graf Southampton, der um die Zeit eifrig litterarische Interessen pflegte, und ausser Shakespeare auch den Schriftsteller Thomas Nash, den italienischen Sprachmeister John Florio, den Dichter George Peele und vielleicht auch Samuel Daniel patronisierte, konnte sich allenfalls dem König von Navarra vergleichen, insbesondere weil er damals, wie aus den ungefähr gleichzeitigen Sonetten Shakespeare's hervorzugehen scheint, der Liebe noch ab-

hold war. Auf seinen Landsitzen in Tichfield oder auf der Insel Wight hat er gewiss seine litterarischen Freunde manchmal um sich versammelt, mit ihnen ernsthaft disputiert und Kurzweil getrieben. Und es ist wohl nicht zu kühn anzunehmen, dass auch Shakespeare, der in der Lucretia-Widmung besondere Dankespflichten zu erkennen giebt, dabei gewesen, besonders, da die Sonette ein längeres Beisammensein und dann eine Reise von dem Freunde fort 'nach Hause' verraten. Gerade im Sommer 1593 war ein solcher Aufenthalt am natürlichsten, weil der Dichter der Pest wegen Theaterferien hatte.

Im Sommer oder Herbst 1593 muss, wenn nicht alle Anzeichen trügen, das Lustspiel von Verlorener Liebesmühe gedichtet sein.

Nun hatte im Jahr 1592 in der Tat eine solche philosophische 'Academie' bestanden, wie in der ersten Scene des Lustspiels geschildert wird. Der berühmte Seeheld Walter Raleigh, ebenfalls einer der Günstlinge der Königin Elisabeth, hatte sich mit mehreren Gelehrten und Dichtern, u. a. mit Marlowe, vielleicht auch mit Thomas Kyd, ferner mit Thomas Harriot, Royden, Warner zu einer philosophischen Gesellschaft verbunden, die später als atheistisch und gemeingefährlich denunziert wurde (vgl. Dictionary of National Biography s. v. Walter Raleigh). Es kam im Mai 1593 infolgedessen zu einer Untersuchung, und Marlowe, einer der Hauptangeklagten, sollte eben verhaftet werden, als er dem Dolch seines Gegners zum Opfer fiel.

Die Sitzungen, welche jedenfalls erst im Juni 1592, nach Raleigh's Rückkehr nach London, begonnen haben, können aber nicht lange gedauert haben. Sie wurden jäh unterbrochen infolge eines Liebesverhältnisses, das Walter Raleigh mit einer Hofdame, Elisabeth Throgmorton, angeknüpft hatte, und welches im Sommer 1592 an den Tag kam. Walter Raleigh wurde von der erzürnten Monarchin im Juli 1592 auf drei Monate ins Gefängnis gesetzt, dann

auf seinen Landsitz verbannt, und vermählte sich nach der Freilassung mit seiner Geliebten.[1]).

Shakespeare's erstes Original-Lustspiel war jedenfalls im Jahre 1593 in hohem Masse aktuell. Eine Menge Anspielungen auf Zeitereignisse und zeitgenössische Personen sind wahrscheinlich hineingewoben, die uns nur zum kleinen Teil noch verständlich sind. So habe ich in der Figur des Pagen Motte (Moth), der als *'a most acute Juvenal'* bezeichnet wird, eine Anspielung auf den Satiriker Thomas Nash vermutet, den sogenannten englischen Juvenal, der gerade im Sommer 1593 dem Grafen Southampton die Pagenstreiche Jack Wilton's erzählt hatte, andere glauben in dem Schulmeister Holofernes den Sprachlehrer John Florio zu erkennen, und Fleay findet in den komischen Figuren die Anti-Martinistischen Schriftsteller getreu gezeichnet.

Aus der Abfassungszeit erklärt sich die Stimmung und der Charakter des Lustspiels. Es war die Zeit, in welcher Venus und Adonis veröffentlicht wurde, und Shakespeare die ersten Dichter-Lorbeeren erntete, während er bisher nur als *'play-wright'* gegolten hatte; zugleich die Zeit, in der er bei dem Grafen Southampton in hoher Gunst, und, wie die Sonette verraten, mit ihm in persönlichem Verkehr stand. Eine gehobene, ja ausgelassene Stimmung ist daher leicht zu begreifen. Die Erinnerung an seine eigene Verlorene Liebesmühe hatte ihre Bitterkeit, aber noch nicht ihren pikanten Reiz verloren: sie verkörperte sich jetzt in der Gestalt der brünetten Hofdame Rosalinde. Die misogyne Anwandlung, die den Dichter in Richard III. noch beherrscht hatte, ist gemildert im Eingang des Lustspiels noch zu spüren, schlägt aber in den letzten Akten in das Gegenteil um.

Der Eindruck, den die Anfeindungen von Seiten gelehrter Dichter auf Shakespeare gemacht hatten, war eben-

[1]) Auf diese Affäre spielt Spenser in der Feenkönigin an (IV. Buch, VII. Gesang).

falls schon abgeschwächt, aber doch noch stark genug, um eine satirische Reaktion hervorzubringen, die sich wiederum in den ersten Scenen besonders geltend macht: in dem Protest gegen unfruchtbare Gelehrsamkeit, in den scharfen Bemerkungen gegen Büchermenschen und Pedanten, gegen gezierte, phrasenmachende, modische Dichter.

Aber der Dichter war inzwischen selbst beinahe zum Gelehrten und Hofpoeten geworden. Er hatte mit Eifer akademische Dichtungen und Hofkomödien studiert, hatte sich die Rhetorik Marlowe's, den modischen Sonetten-Stil Sidney's und Daniel's und die Kunst des Witzgeplänkels von Lyly angeeignet.

Auch in der Komposition und Charakterzeichnung verrät sich deutlich der Einfluss von Lyly's Komödien, besonders, wie bekannt, von Lyly's Endymion. Vielleicht hat Shakespeare mit diesem virtuosen Lustspiel dem berühmten Hof-Theaterdichter ebenso bewusst Konkurrenz machen wollen, wie mit seiner Historie Richard III. Marlowe und Kyd.

Aber es ist wohl zu weit gegangen, wenn Brandl Lyly schlechtweg als die Quelle dieses Stückes auffassen will (Shakspere S. 44). Allerdings ist das Verhältnis Endymion's zur keuschen Cynthia wohl vorbildlich gewesen für das des Königs von Navarra zur Prinzessin von Frankreich, allerdings ist in demselben Lustspiel Lyly's Sir Thopas wohl das Urbild des Don Adriano de Armado, und auch sonst lassen sich wohl noch manche Übereinstimmungen im Einzelnen anführen. Aber in der ganzen Anlage sind das Lylysche und das Shakespeare'sche Lustspiel doch sehr verschieden.

Da sich bisher keine eigentliche Quelle für diese Komödie hat auffinden lassen, müssen wir wohl annehmen, dass sie im Wesentlichen auf freier Erfindung des Dichters beruht, allerdings mit Benutzung französischer und englischer Hofanekdoten, wie ich zum Teil schon angedeutet habe (vgl. Shakespeare-Jahrbuch XXXI, 205), möglicherweise auch

von italienischen Novellen- und Lustspielmotiven. Manches in dem Stück macht den Eindruck, als wenn der Dichter die italienische Commedia dell'arte mit ihren typischen Figuren (Pedant, Capitano Spavento) kennen gelernt hätte. Auch die Figuren des Bauers Schädel (Costard) und der Jaquenetta scheinen mir in diesem Geschmack.

Wüssten wir etwas Näheres über die vermutete italienische Reise des Dichters, so würden sich diese Übereinstimmungen wohl eher erklären.

Auch die nahen Beziehungen zur Romeo-Tragödie sind bemerkenswert; offenbar ist diese dem Lustspiel unmittelbar gefolgt, ja es scheint fast als wenn bei der Abfassung des Lustspiels dem Dichter schon Charaktertypen und Situationen des Trauerspiels vorgeschwebt hätten. Vielleicht kann man LLL. als einen wilden Schössling der Romeo-Tragödie bezeichnen. Biron ist ein Doppelgänger Mercutios, Rosaline heisst auch die erste spröde Geliebte Romeos. Wenn Romeo bei seiner Liebesschwärmerei im Sycomorenhain von Benvolio belauscht, wenn er von Mercutio verspottet wird, so sind entsprechende Situationen in LLL. breit ausgeführt. Das Auftreten der maskierten Hofherrn wiederholt sich im ersten Akt des Romeo, auch fehlt es in LLL. nicht an witzigen Ballgesprächen mit Kussversuchen.

Da diese Situationen und Figuren in dem Gedicht von Brooke: The Tragicall Historye of Romeus and Julietta schon vorgebildet sind, so kann man auch dieses als eine der Quellen des Lustspiels auffassen.

Im übrigen ist die Handlung und Verwicklung der Komödie so einfach, dass man nicht nach weiteren dichterischen Anregungen zu suchen braucht. Die Verwechslung der Briefe im vierten Akt ist ein gewöhnliches Lustspielmotiv und lässt sich den Verwechslungen in der Komödie der Irrungen vergleichen. Die Schlussscene des Lustspiels, die in der Inscenierung so lebhaft an die des Sommernachtstraums erinnert, ist offenbar nach dem Leben dargestellt.

Die *'Verlorene Liebesmüh'* ist das Virtuosenstück unter Shakespeare's Lustspielen, wie Richard III. das Virtuosenstück unter seinen Historien: brillant und effektvoll, aber ohne viel Wärme und Tiefe der Empfindung. Auch kühne Seefahrer laufen gern einmal in das seichtere Fahrwasser eines geschützten Hafens ein und lassen sich behaglich von leichteren Wellen schaukeln und umplätschern. Der Ernst des Lebens scheint hier ganz in den Hintergrund gedrängt; nur in der Dissonanz des etwas harschen und herben Schlusses tritt er wieder in sein Recht. Im übrigen sprudelt die Komödie von jugendlichem und künstlerhaftem Lebensübermut, dem wir von unserem Standpunkt aus nicht mehr ganz zu folgen vermögen. Für eine Weile giebt sich der Dichter mit faustischem Behagen heiterem Lebensgenuss und Liebesgetändel hin, für eine Weile scheint er als echter Vertreter des 'Lustigen Alt-Englands' in Scherz und Kurzweil, in Mummenschanz und Witzgeplänkel vollständig aufzugehen. Aber dem leichten Spiel liegt doch ein tieferer Sinn zu Grunde, etwa wie in dem Göthe'schen Lustspiel *'Triumph der Empfindsamkeit'*. Hier wie dort ist es Affectation und Unnatur, die von dem gesunden Menschenverstande des Dichters bekämpft wird. Wie Göthe sich dort über seine eigenen *'Leiden des jungen Werthers'* lustig macht, so ironisiert Shakespeare in der Person des Biron seine eigene frühere Liebesschwärmerei. —

In diesem Lustspiel zuerst tritt der Dichter mit seiner Person etwas deutlicher hervor, hier zuerst können wir in die feineren Fasern seines Seelenlebens eindringen.

Freilich muss im Auge behalten werden, dass das Stück ein Momentbild ist, dass es mehr vorübergehenden Stimmungen, als einer festgewurzelten Lebensauffassung Ausdruck giebt.

Der Dichter, der ja zugleich Schauspieler war, hat jetzt die Allüren eines Aristokraten, eines schon etwas blasierten Weltmannes angenommen: Er tritt unter der Maske des französischen Kavaliers Biron auf, um den Herren vom

Hofe seine Meinung zu sagen — und von den Damen sich seinerseits den Text lesen zu lassen.

Von dem historischen Marschall Armand Gontaut, Baron von Biron, der bei der Belagerung von Rouen 1592 fiel, kann Shakespeare wohl gehört haben. Brantôme schildert ihn als wissbegierig und gescheut, höflich und freimütig, dabei sehr freigebig und grossartig, *'le meilleur Compagnon du Monde'* und grossen Anekdotenerzähler. Das Charakterbild passt ungefähr, aber nur in den gröbsten Zügen. Auf seinen Sohn Charles (geb. 1561), der bekanntlich als Hochverräter auf dem Schaffot endete, würde es noch weniger passen.

Im ganzen hat der Dichter dem 'Lord' Biron offenbar seine eigenen Lebensanschauungen und Lebenserfahrungen untergeschoben. Nur so erklärt es sich, dass Biron die einzige scharf gekennzeichnete Person ist, nur so auch, dass derselbe Charaktertypus noch mehrere Male in Shakespeare's Dramen wiederkehrt: Mercutio, Benedikt, ja dass auch Prinz Heinz und Hamlet, der Bastard Faulconbridge und Casca geistesverwandt erscheinen. Allen diesen Charakteren ist besonders der Zug gemeinsam: tieferes Empfinden unter einer Maske von Spötterei und Sarkasmus, ja selbst von Leichtfertigkeit und Cynismus zu verbergen.

Gutmütige Lässigkeit und Nachgiebigkeit ist ebenfalls nicht nur Biron, sondern bis zu einem gewissen Grade den meisten Helden Shakespeare's eigen; sie sind von Hause aus mehr kontemplative als aktive Naturen, Menschen von latenter Energie, die erst aufgerüttelt werden müssen, ehe sie handeln, die Konflikten lieber aus dem Wege gehen, als sie aufsuchen, die ihre Nebenmenschen lieber beobachten und kritisieren, als handelnd auf sie einwirken oder ihnen feindlich gegenübertreten. Charakteristisch ist ferner für Shakespeare's eigentliche Helden, dass sie die Frauenliebe entweder verachten, oder sich vor ihr fürchten, andererseits, dass sie ein grosses Freundschaftsbedürfnis haben und im Grunde gute Kameraden sind, obwohl sie andere gern etwas

foppen. Mit diesen Charakterzügen verbindet sich gewöhnlich angeborene Schlichtheit, Natürlichkeit, Derbheit, Abneigung gegen Phrasentum, ferner, wie kaum hervorzuheben nötig ist, eine grosse Sensibilität und Reizbarkeit der Phantasie und ein stets behender Witz.

Wenn nun Shakespeare's Helden alle eine gewisse Familienähnlichkeit untereinander aufweisen, so können sie diese nur von ihrem geistigen Erzeuger geerbt haben. In der Tat passt das Wenige, was wir von Shakespeare's Charakter wissen, vollkommen zu dem soeben in flüchtigen Umrissen entworfenen Charakterbilde.

In Biron nun sehen wir diesen Charaktertypus schon ziemlich fertig ausgeprägt, nur in einem noch verhältnismässig jugendlichen Stadium der Entwicklung. Biron ist kein ganz junger Mann mehr, er tritt sogar schon etwas routiniert und blasiert auf, ist aber dabei doch noch ziemlich frisch und lebenslustig, voll von *'animal spirits'*, wie die Engländer sagen, und noch nicht von der Blässe des Gedankens angekränkelt. Im farbigen Abglanz erscheint ihm noch das Leben, für alles Leuchtende, Strahlende, Schöne ist er noch empfänglich: für hellen Sonnenschein und milden Mondenschimmer, für Edelsteine und Blumen, besonders aber für die Augen schöner Frauen. So wird denn aus dem Spötter, dem Verächter der Liebe, im Handumdrehen ein enthusiastischer Schwärmer, ein Lobredner dieser Ur-Leidenschaft; ebenso rasch etwa, wie bei Richard III (allerdings nur äusserlich) dieser Umschwung sich vollzieht. Wir haben in dem Verhältnis Birons zu Rosaline gewiss eine ähnliche poetische Beichte, wie in Göthe's Laune des Verliebten oder Clavigo.

Rosaline ist dem Äusseren und dem Charakter nach der Sonettendame sehr ähnlich. Das Verhältnis ist ziemlich ebenso dargestellt: leidenschaftliche, wenn auch widerwillige Liebe von Seite des Mannes, mehr Koketterie als Liebe von Seite der Frau.

Psychologisch interessant ist der Panegyrikus Biron-

Shakespeare's auf die Liebe am Schluss des vierten Akts. Er läuft eigentlich darauf hinaus, dass die Liebe eine gute Schule des Lebens ist: man lernt mehr daraus, als aus Büchern und Akademien; der Geist wird gewitzigt, die Phantasie angefeuert, alle Seelenkräfte belebt, alle Sinne geschärft.

Die Liebe wird also vom Standpunkt des höfischen Dichters als Bildungs- und Erziehungsmittel empfohlen — eine mehr reflektierende als naive Auffassung.

Dieser Panegyrikus sieht einer Apologie recht ähnlich. Biron-Shakespeare sucht mit einem Schwall von schönen und zum Teil auch wahren Worten den Wortbruch, den er und seine Genossen begangen, zu entschuldigen und zugleich seine prinzipielle und instinktive Abneigung gegen die Liebe zu betäuben. Aber die Gewissensskrupel wegen des Meineids sind doch in ihm sehr stark, stärker als man es nach der Lage der Sache, die doch einfach in dem Bruch eines von seinen Genossen schon vorher gebrochenen Versprechens diesen gegenüber besteht, eigentlich erwarten sollte:

V, 2, 394:

Thus pour the stars down plagues for perjury.

IV, 3, 363:

It is religion to be thus forsworn.

IV, 2, 109:

If love make me forsworn, how shall I swear to love?

Der letztangeführte Vers (der erste aus Biron's Sonett an Rosalinde) ist ein deutlicher Anklang an den Eingangsvers des 152. Sonetts:

In loving thee thou know'st I am forsworn

und jene Apologie der Liebe erinnert an die Art wie der

Dichter in späteren Sonetten (No. 109, 110, 119) seine Jugendverirrungen entschuldigt:

110, 5:

> Most true it is that I have look'd on truth
> Askance and strangely; but, by all above,
> *These blenches gave my heart another youth.*

Im letztangeführten Verse ist zugleich angedeutet, dass diese Verirrungen nicht mehr in die Zeit der ersten Jugend fallen. Für Biron-Shakespeare war die Liebe zu Rosalinen in der Tat ein Johannistrieb: der Liebende war damals allerdings erst etwa 28 Jahre alt, aber er war schon beinahe 10 Jahre verheiratet und Familienvater und konnte sich daher mit gutem Grund in den Liebessonetten als *'alt'* bezeichnen. —

Die Gewissensskrupel Birons erklären sich nun ebenfalls aus den wirklichen Verhältnissen Shakespeare's als eine Art poetischer Beichte.

Es ist gewiss nicht ohne Bedeutung, dass in Shakespeare's Jugenddramen fast alle Liebhaber wortbrüchig oder einer früheren Liebe untreu sind: Suffolk, Edward IV., Richard III., Romeo, Proteus, Demetrius, Lysander, Bertram, oder wenigstens dafür gehalten werden, wie Antipholus aus Syrakus. Insbesondere werden wir an den Monolog des Proteus erinnert (Gentl. of Ver. II, 6):

> To leave my Julia, shall I be forsworn;
> To love fair Silvia, shall I be forsworn;
> To wrong my friend, I shall be much forsworn;
> And even that power which gave me first my oath
> Provokes me to this threefold perjury.

Biron-Shakespeare verteidigt die These, dass die Liebe klug macht, während die Majorität vielleicht entgegengesetzter Ansicht ist; vom Standpunkt des Dichters hat er gewiss Recht (VI, 3, 346):

> Never durst poet touch a pen to write
> Until his ink were temper'd with Love's sighs.

Bei Shakespeare ist jedenfalls die Metamorphose, die aus einem mehr handwerksmässigen, wenig gebildeten, Bühnenschriftsteller einen eleganten, höfischen, feingebildeten Dichter machte, um dieselbe Zeit eingetreten, als er seine Liebessonette und Venus und Adonis schrieb. Ich vermute allerdings, dass bei dieser Umwandlung noch andere günstige Umstände mitwirkten (Reise nach Italien, Verkehr mit vornehmen Herren, Musse und Gelegenheit, die litterarische Bildung zu ergänzen).

Aber die Liebe hat gewiss dem Lyriker die Zunge gelöst, dem Dramatiker eine schwungvollere Sprache, neue Motive und einen tieferen Einblick in Frauen- und Männerherzen gegeben; sie hat ihm wahrscheinlich auch als Sporn für höheres dichterisches Schaffen gedient. Der Liebe Müh' war also doch nicht verloren.

X. Biographisches.

Aus den vorstehenden Betrachtungen ergiebt sich für die Lebensgeschichte und dichterische Entwicklung Shakespeare's Folgendes:

Die frühesten erhaltenen Dichtungen Shakespeares sind kaum vor dem Jahre 1589 anzusetzen.

Die besonders bei englischen Biographen beliebte Annahme, Shakespeare habe damit begonnen, mit anderen Dichtern in Kompagnie zu dichten, ist eine Mythe. Nichts in den Jugenddramen weist auf eine solche Art der Entstehung hin. Shakespeare war von Anfang nur *'er selbst allein'*. Allerdings hat er zuerst mehr handwerksmässig gearbeitet, Fortsetzungen zu älteren Stücken geliefert und von anderen verfasste Dramen umgedichtet. Auch hat er zuerst zeitgenössische Dramatiker mehrfach nachgeahmt und seinen Stil an dem anderer Dichter gebildet. Vor allen kommen hier Marlowe und Kyd in Betracht; der Einfluss Marlowe's dürfte indessen gewöhnlich ebenso überschätzt werden, wie die Einwirkung Kyd's unterschätzt wird. Greene und Peele stehen erst in zweiter Reihe. Shakespeare, dessen litterarische Bildung zuerst nur eine sehr dürftige gewesen zu sein scheint, hat sich indessen rasch auch durch Lektüre fortgebildet: Sidney's Arcadia und der Sonettencyclus 'Astrophel und Stella', Daniel's Sonette und die Klage der Rosamunde, Lyly's Euphues; Lodge's 'Glaucus and Scilla',

Novellen von Greene, vielleicht auch Spenser's und Constable's Gedichte scheinen ihm bald bekannt geworden zu sein. Auch wird er frühzeitig Ovid's Metamorphosen und Plutarch's Lebensbeschreibungen (die letzteren wohl nur in der Übersetzung von North) gelesen haben. Der Anfang der Chaucer-Lektüre fällt wohl erst in den Schluss der besprochenen Periode.

Der Dichter erscheint von Anfang an als eine scharf ausgeprägte, wenn auch sehr vielseitige und bildsame Persönlichkeit; er zeigt sich in seinen Dichtungen ähnlich, wie er seinen Grafen Warwick schildert: derb und etwas bäuerisch in seinem Geschmack und seiner Anschauungsweise, aber aristokratisch in seinen Neigungen und sittlichen Empfindungen, auch in seinem Ehrgeiz, als ein Mann von kräftigem, lebhaftem Temperament, voll von Lebenslust und Empfänglichkeit; zwar nur mit einem geringen Ballast von Schulbildung versehen, aber mit grosser Lernbegier, scharfer Beobachtungsgabe, sprudelndem Witz, und reger, wenn auch besonnener, Phantasie ausgestattet. [1])

Die Wärme und Lebhaftigkeit seines Empfindens äussert sich von Anfang an in der Vorliebe für rhetorische Fragen und Ausrufe; die Schärfe, und zugleich eine gewisse Bitterkeit seines Geistes, in der Neigung zum Sarkasmus.

Schon in seinen Erstlingsdramen verschmäht der Dichter den prosaisch-burlesken Stil früherer Historien und dichtet, dem Beispiel Marlowe's folgend, in Blankversen und in gehobenem, heroischem Ton. Allerdings ist sein Stil zuerst noch etwas trocken und steif, schlägt leicht ins Triviale, und andererseits ins forciert Bombastische um; allmählich wird die Schreibweise indessen schwungvoller und kunstvoller. Zuerst liebt der Dichter hausbackene Vergleiche und Sprichwörter; allmählich wird die Bildersprache ge-

---

[1]) Thomas Hardy hat einen ganz ähnlichen, echt englischen, Charaktertypus in dem Helden seines psychologisch interessanten, wenn auch höchst unerquicklichen, Romans 'Jude the Obscure' gezeichnet.

wählter und künstlicher; euphuistische Sentenzen (zunächst manchmal aus modischen Schriftstellern entnommene, bald aber auch neugeprägte) stellen sich ein. Wortspiele für die der Dichter von Anfang an eine grosse Neigung hat, werden allmählich geistreicher und charakteristischer. Rhetorische Figuren entwickeln sich: Antithesen, Parisonie, Echospiel, Antimetabole, mehr vereinzelt auch Anaphora und Klimax, Personifikation und Allegorie.

Das Jahr 1592 markiert einen bedeutenden Fortschritt und Umschwung in der geistigen Entwicklung: die Sprache wird blühender, phantasievoller und erhält ein mehr südliches, italienisches Kolorit; der Stil wird weicher, eleganter, virtuoser, pointierter, manierierter, künstlicher, die Darstellung in gleichem Masse anschaulicher und lebhafter, aber auch nervöser. Diese Stilentwicklung scheint zusammenzufallen mit dem Anfang der Sonettendichtung, mit den Liebessonetten (vielleicht auch mit der vermuteten italienischen Reise).

Während die ersten Dramen wenig ästhetischen Sinn verraten, bildet sich jetzt eine fast krankhafte Schönheitsschwärmerei aus. Das Naturgefühl, welches zuerst ganz naiv und frisch war, erhält allmählich einen Anflug von Sentimentalität. Naturbilder werden jetzt mehr idealisiert und mythologisch stilisiert dargestellt. Für Musik und Malerei entwickelt sich der Sinn in derselben kritischen Periode. Die Diktion wird rhythmischer und lyrischer, die Darstellung melodramatischer. Beim Scenenaufbau zeigt sich von nun an (Richard III) mehr und mehr die Neigung zu pittoresken und statuesken Effekten, und zu symmetrischer Gruppierung. —

Von den frühesten bis zu diesen späteren Dichtungen lässt sich allmählich eine Veränderung des Interessenkreises und eine Erweiterung des geistigen Horizonts beobachten. In den frühesten Dichtungen wiegen die Interessen für ländliches und kleinstädtisches Leben noch entschieden vor: Ackerbau, Viehzucht, Schlächterhandwerk, Jagd, Falkenbeize; für das Tierleben zeigt der Dichter von Anfang an

viel Sinn. Dann verblassen die ländlichen Erinnerungen etwas, und Bilder aus dem Grossstadtleben treten mehr hervor: Bärenhetze, Tavernenscenen, das Treiben in den Strassen und am Hafen, Tumulte, Gerichtsverhandlungen. Irgend welche besonderen juristischen Kenntnisse und Interessen sind aber gerade in den Jugenddichtungen nicht nachweisbar, so dass die Hypothese, Shakespeare sei zuerst Advokatenlehrling gewesen, hinfällig wird.

Allmählich weht auch etwas Seeluft in Shakespeare's Dichtungen hinein. Ums Jahr 1592 werden die Marinebilder so lebendig, dass man wohl annehmen darf, der Dichter habe damals eine Seereise gemacht. Auch scheint gerade in den Jahren 1592—93 der Sinn für das Landleben wieder aufgefrischt worden zu sein.

Die Stimmung des Dichters, welche zuerst wohl vorherrschend eine düstere und verbitterte war, wie besonders aus der Neigung zu sarkastischer Ausdrucksweise und aus melancholischen Sentenzen hervorgeht, schlägt im Jahre 1592 in übermütige Heiterkeit um. Es ist dann wohl jene verhängnisvolle Liebesepisode gefolgt, die zeitweilig einen bitteren Nachgeschmack von Reue und Frauenverachtung hinterliess. Richard III. scheint zum Teil noch unter dem Einfluss tiefer Verstimmung geschrieben zu sein. Das Lustspiel von Verlorener Liebesmühe bezeichnet den Übergang zu einer harmonischeren und reiferen Lebensauffassung.

Im Einklang mit der allgemeinen geistigen Entwicklung steht die allmähliche Vertiefung und Verfeinerung des Seelenlebens und der Charakterzeichnung, welche sich in den Dichtungen kund giebt.

Zuerst (besonders in Henry VI. A und Tit. Andr.) ist die Charakterschilderung noch etwas grobfaserig; die Personen erscheinen meist als derbe, rohe, etwas ungeschlachte Naturen; im zweiten und dritten Teil von Heinrich VI. begegnen indessen schon edlere und sympathischere, wenn auch immer noch einfache, in Liebe und Hass elementare Charaktere. Stärker, als bei den meisten anderen Dichtern,

ist bei Shakespeare der Sinn für Humor ausgebildet. Bemerkenswert ist ferner, dass zunächst Familiengefühle, besonders Elternliebe, am meisten hervortreten, und die Darstellung von Liebesscenen etwas Steifes und Gezwungenes hat. Dagegen hat der Dichter von Anfang an eine Vorliebe für Kinderscenen.

Die Komödie der Irrungen bietet schon feinere Charakterzeichnung. Frauencharaktere werden allmählich natürlicher gezeichnet, während der Dichter zuerst nur Heroinen, Hexen, Megären und Buhlerinnen schilderte. In Richard III. haben die Frauen pathetische und rührende Rollen; in der Verlorenen Liebesmühe werden zum erstenmal vornehme Damen nach dem Leben dargestellt.

Die Liebessonette und Venus und Adonis zeigen, dass um dieselbe Zeit, vielleicht schon etwas früher, der sinnliche Reiz einer verführerischen Frau die Phantasie des Dichters gefangen genommen hatte. Dem entsprechend wird nun für einige Zeit auch in den Dramen die Liebesleidenschaft der eigentliche Hebel der Handlung.

So weit war die geistige Entwicklung des Dichters gediehen, als er daran ging, sein erstes Meisterwerk, die Tragödie von Romeo und Julia zu dichten.

Nachträge und Exkurse.

(**Zu S. 3.**) Auf Shakespeare hat man ausser der Anspielung auf das Talbot-Drama mehrere Stellen in Nash's Schriften bezogen, meist gewiss mit Unrecht.

Am häufigsten citiert wird der satirische Hinweis auf ein altes Hamlet-Drama in Nash's Vorrede zu Greene's Menaphon (1589), welcher jedenfalls nicht auf Shakespeare's Hamlet, sondern wahrscheinlich auf ein verloren gegangenes Stück von Thomas Kyd geht [1]) (vgl. meine Schrift Thomas Kyd u. s. Kr. S. 99). Seit Elze (W. Shakespeare S. 164) erbt sich auch der Irrtum fort, dass Nash Shakespeare's Sonette verspottet habe. Die Stelle (in Nash's Anatomie of Absurditie, Works I, 34) lautet:

---

[1]) Mit Kyd's Dramen scheint Nash recht vertraut gewesen zu sein. So citiert er (Works II, 198 in den Strange News (1593) den Vers aus Kyd's Spanish Tragedy, Dodsley-Hazlitt V, 19):

'So Hares may pull dead Lions by the beards'

(welcher auch in Shakespeare's King John und in dem anonymen Pilgrimage to Parnassus ed. Macray p. 71 als sprichwörtlich angeführt wird) und macht dann die Bemerkung:

Memorandum. I borrowed this sentence out of a Play.

Die Worte: 'My bodie is little, but my mind is as great as a Giant's (Nash, Works V, 175) scheinen eine Reminiscenz an (Kyd's) Jeronimo Dodsley-Hazlitt IV, 361: 'My mind's a giant though my bulk is small' zu enthalten. — An einer anderen Stelle (Nash, Works III, 150) wird 'a vaine Basilisco', eine Figur aus Soliman und Perseda, citiert.

— 'and in truth what leasings will not make-shyfts invent for money? What wyl they not faine for gaine? Hence come our babling Ballets, and our new found Songs and Sonets, which euery rednose Fidler hath at his fingers end, and euery ignorant Ale knight will breath foorth ouer the potte, as soone as his braine waxeth hote. Be it a truth which they would tune, they enterlace it with a lye or two to make meeter, not regarding veritie, so they may make vppe the verse: not vnlike to Homer, who cared not what he fained, so hee might make his Countrimen famous. — — Were it that the infamie of their ignoraunce, did redound onlie vppon themselues, I could be content to apply my speech otherwise, then to their Apuleyan eares, but sith they obtaine the name of our English Poets, and thereby make men thinke more baselie of the wittes of our Countrey, I cannot but turne them out of their counterfet liuerie, and brand them in the foreheade, that all men may know their falshood.'

Wie Elze diese ganz allgemein gehaltenen Auslassungen auf Shakespeare's Sonette deuten konnte, ist mir ganz unverständlich, um so mehr als diese Schrift von Nash schon 1589 (nicht 1590) im Druck erschien, zu einer Zeit wo wahrscheinlich noch kein einziges Sonett von Shakespeare gedichtet war.

Dennoch hat auf diese eine Stelle H. Isaac im Shakespeare-Jahrbuch XIX, 176 ff. seine ganze Chronologie der Shakespeareschen Sonette aufgebaut.

Ebensowenig passt auf Shakespeare die folgende, gewöhnlich auf ihn bezogene Stelle aus Pierce Pennilesse (1592), Works II, 27:

Sometimes (because Loue commonly weares the liuerey of Witte) hee [viz. the Upstart] will be an Inamorato Poeta, and sonnet a whole quire of paper in praise of Lady Swin-Snout[1]) his yeolow-fac'd Mistres, and weare a feather of her rain-beaten fanne for a fauor, like a fore-horse. Al Italionato is his talke, and his spade peake is as sharpe as if he had been a Pioner before the walles of Roan. Hee will despise the barbarisme of his owne Countrey, and tell a whole Legend of lyes of his trauailes vnto Constantinople.

---

[1]) So! nicht 'Lady Manibetter', wie gewöhnlich citiert wird, steht in der vom Verfasser selbst besorgten Ausgabe.

Wer die Stelle ohne Voreingenommenheit im Zusammenhange liest, wird zugeben müssen, dass gar nichts auf Shakespeare hinweist. Davon, dass der Sonettendichter zugleich Schauspieler und Schauspieldichter sei, ist nicht einmal andeutungsweise die Rede. Damit fällt aber auch die ganze Mähr vom 'Antagonismus' Nash's gegen Shakespeare in sich zusammen.

Auf Shakespeare's Henry VI. First Part ist aber ziemlich sicher die erwähnte Stelle in derselben Schrift (Works II, 89) zu beziehen:

> How would it haue ioyed braue Talbot (the terror of the French) to thinke that after he had lyen two hundred yeare in his Toomb, he should triumph againe on the Stage, and haue his bones new embalmed with the teares of ten thousand spectators at least, (at seuerall times) who, in the Tragedian that represents his person, imagine they behold him fresh bleeding.

Gerade die Talbot-Scenen dieser Historie werden auch von Skeptikern für echt Shakespearisch gehalten.

Überhaupt ist bemerkenswert, wie Nash im Gegensatz zu seinem Kumpan Robert Greene die Schauspieler lobt und verteidigt (a. a. O. p. 92):

> Our Players are not as the players beyond sea, a sort of squirting baudie Comedians, that haue whores and common Curtizans to play womens parts, and forbeare no immodest speech or vnchast action that may procure laughter; but our Sceane is more stately furnisht than euer it was in the time of Roscius, our representations honorable, and full of gallant resolution, not consisting like theirs, of a Pantaloun, a Whore, and a Zanie but of Emperours, Kings, and Princes: whose true Tragedies (Sophocleo cothurno) they doo vaunt.

Das klingt schon ganz anders, wie der Hohn, mit dem Nash in der Vorrede zu Greene's Menaphon die Schauspieler überschüttet hatte.

Auf den zweiten Teil von Heinrich VI. (IV, 7) scheint eine Stelle in einem Briefe Nash's (vom Jahr 1597) anzuspielen, der von Grosart in der Einleitung zu seiner Ausgabe (Vol. I, p. LXII) abgedruckt ist:

'This tedious vacation is to me as unfortunate as a terme at Hertford or St. Albons to poore country clients, or Jack Cade s rebellion to the lawyers, where in they hanged up the Chief Justice.'

In den *'Terrors of the Night'*, die 1594, also im selben Jahr wie Shakespeare's Lucretia, erschienen, dürfte eine Anspielung auf dieses Gedicht vorliegen (Nash, Works III, 281):

'By night time Judas betrayed Christ; Tarquin ravisht Lucretia. When anie Poet would describe a horrible Tragicall accident, to adde the more probabilitie & credence vnto it, he dismally beginneth to tell, how it was darke night, when it was done, and cheerfull daylight had quite abandoned the firmament.'

Shakespeare hatte ja in der Tat den *'Tragicall accident'* von Tarquinius und Lucretia mit den Worten eingeleitet (V. 162):

Now stole upon the time the dead of night,
When heavy sleep had closed up mortal eyes:
No comfortable star did lend his light — — —

Auch in dem um dieselbe Zeit erschienenen Roman von Jack Wilton (Mscr. datiert 27. Juni 1593) sieht eine Stelle (V, 136) ganz nach einer Nachahmung von Shakespeare's Lucretia aus, die man allerdings nur annehmen dürfte, wenn das Gedicht zur Zeit Nash im Mscr. vorgelegen hatte: Dort ersticht sich eine geschändete Frau mit den Worten:

'Farewell life that hast lent me nothing but sorrow: farewell sinne sowed flesh, that hast more weeds than flowers, more woes than joyes. Point pierce, edge enwyden, I patiently affoord thee a sheath: spurre forth my soule to mount poast to heaven.'

(Zu S. 35.) Auf einen anderen Anklang an ein Greenesches Drama (der aber zufällig sein kann) hat A. Schröer in seiner mehrfach erwähnten Schrift über den Titus Andronicus (S. 66) hingewiesen:

Greene, Orlando Furioso (Dyce p. 94 a):

sleep is far unfit
For such as still have *hammering in their heads*
But only *hope* of honour and *revenge.*

Tit. Andr. II, 3, 39:

> Vengeance is in my heart, death in my hand,
> Blood and revenge are hammering in my head.

Ähnlich heisst es auch (vgl. Schröer S. 63) bei Lodge in den Wounds of Civil War (Dodsley-Hazlitt VII, 149):

> Hope and revenge sit hammering in my heart.

(**Zu S. 41.**) Professor Schick war so freundlich mich darauf aufmerksam zu machen, dass jetzt das Geburtsjahr Thomas Kyd's feststeht. Wie Gordon Goodwin ermittelt hat (Notes & Queries 1894), wurde 'Thomas Kydd' am 6. Nov. 1558 getauft. In meiner Schrift über Thomas Kyd (S. 63) musste ich mich noch mit der Vermutung begnügen, dass der Dichter 'um 1558' geboren war.

(**Zu S. 41.**) Auch nach der Ansicht von Brandl (Gött. Gel. Anz. 1891 S. 713) ist der Titus Andronicus schwerlich vor 1590, und jedenfalls nach der Spanish Tragedy verfasst.

(**Zu S. 47.**) Gewöhnlich wird der Titus Andronicus um 1589, wenn nicht früher angesetzt (so z. B. in A. W. Ward's History of English Dram. Liter. I, 366), wegen einer Anspielung in Ben Jonson's Bartholomew Fair (1614), worin *'Andronicus'* neben Jeronimo als ein Stück erwähnt wird, welches etwa 25 oder 30 Jahre alt wäre. Aber es ist sehr zweifelhaft, ob Ben Jonson hier das Shakespeare'sche Drama oder den anonymen Titus and Vespasian meint.

(**Zu S. 50.**) Über die Quelle des Titus Andronicus haben neuerdings Appleton Morgan, Shakespeariana, Vol. VI, Schröer (a. a. O. S. 19 ff., 144), Koeppel (Engl. Stud. XVI, 366), Varnhagen (Engl. Stud. XIX, 163), und ich selbst Archiv f. n. Spr. Bd. 97, S. 373 ff.) Näheres zu ermitteln gesucht. Die Untersuchungen sind aber nur für einen Teil der Fabel von wesentlichem Erfolg gewesen. Schon in dem anonymen Drama von Titus und Vespasianus muss, nach der deutschen Bearbeitung zu urteilen, die Fabel von der Rache des Mohren, welche direkt auf eine Novelle von Bandello (III, Nr. 21), indirekt auf die

Wielandsage zurückgeht, mit der Geschichte von Titus Andronicus, die wohl byzantinischen Ursprungs ist, verquickt gewesen sein.

Der Verfasser des *'Titus and Vespasian'* scheint ein Nachahmer Seneca's, ein Kenner der italienischen Sprache und Litteratur, gewesen zu sein. War es vielleicht Thomas Kyd? Dann würden sich die Übereinstimmungen mit der Sp. Tragedy, wohl auch mit Shakespeare's Hamlet, anders erklären, als ich angenommen.

(Zu S. 66.) Die Argumente der Miss Jane Lee (Transactions of the New Shakspere Society, 1875), neuerdings von Boas in seinem Buche 'Shakspere and his Predecessors' S. 541 wiederholt, sind im wesentlichen folgende:

1. Die *'True Tragedie'* wurde, wie aus dem Titelblatt der ersten Ausgabe hervorgeht, von den Dienern des Lord Pembroke gespielt, — einer Schauspielertruppe, welche keines der Dramen Shakespeare's aufführte. —

Dagegen ist zu erwidern, dass wir von den Bühnenverhältnissen jener Zeit, und von Shakespeare's Verhältnis zu den verschiedenen Truppen (trotz Fleay) viel zu wenig wissen, um irgend welche Schlüsse aus diesem Umstand zu ziehen. Wir wissen nicht einmal genau, zu welcher Truppe Shakespeare in den Jahren vor 1594 gehörte, ob er nicht zeitweilig sich einer anderen Gesellschaft angeschlossen hatte. Dass übrigens im Jahre 1594 enge Beziehungen zwischen der Truppe des Grafen Pembroke und der des Lord Strange (Shakespeare's Gesellschaft) bestanden, geht daraus hervor, dass beide Truppen damals die Dramen Hamlet (das alte Stück von Kyd), Titus Andronicus, und die Zähmung der Widerspänstigen (Taming of a Shrew) spielten (Fleay, Chronicle History of the London Stage p. 134). Auch kann man sich hier der Tatsache erinnern, dass Shakespeare ja später zu William Herbert, dem Sohn des damaligen Grafen Pembroke, in einem Patronats-Verhältnis stand, und dass gerade ihm und seinem Bruder, dem Grafen Montgomery die Gesamtausgabe seiner Dramen gewidmet wurde.

2. Die *'Contention'* und *'True Tragedie'* wurden von Mil-

lington, und nachher von Pavier veröffentlicht, welche keine der unbezweifelt echten Dramen von Shakespeare druckten. —

Dieser Grund könnte nur für jemanden, der die Pressverhältnisse jener Zeit nicht kennt, ausschlaggebend sein. — Die Angabe ist übrigens nicht ganz richtig, denn die erste Quart-Ausgabe von *'Henry V.'*, welches Stück auch Miss Jane Lee doch für ein echtes Werk Shakespeare's hält, ist im Verlage von Thomas Millington erschienen.

3. Sowohl die erste Ausgabe dieser Stücke, wie die von 1600 erschien anonym. —

Bekanntlich erschienen aber auch die ersten Ausgaben von Richard III., Richard II. und von Romeo und Julia anonym. Sogar die zweite Quarto (1599) von Romeo und Julia trug noch nicht Shakespeare's Namen.

4. Lord Pembroke's Diener führten Stücke von Greene und Marlowe auf. —

Dieser Grund ist nach dem Obengesagten ganz und gar hinfällig; übrigens führten sie ja auch Titus Andronicus auf. Auch die Truppe des Lord Strange hat (nach Fleay) Stücke von Marlowe und Greene gespielt.

5. Greene's versteckter Angriff auf den *'Shake-Scene'*, den *'upstart crow, beautified with our feathers'*, auf *'this Tiger's heart wrapped in a player's hide'* deutet an, dass Shakespeare in der True Tragedie, wo der Vers:

Oh Tygers hart wrapt in a womans hide

vorkommt, ein Plagiat an Greene begangen. —

Von allen Argumenten ist dies das sonderbarste. Es würde zur Not gelten können, wenn zu Greene's Lebzeiten schon die *'True Tragedie'* oder der dritte Teil von Heinrich VI. als ein Werk Shakespeare's veröffentlicht worden wäre, oder wenn Shakespeare damals schon in irgend welcher Form das Stück als sein geistiges Eigentum in Anspruch genommen hätte. Das ist aber bekanntlich nicht der Fall gewesen. Die *'True Tragedie'* erschien anonym, und erst längere Zeit nach Greene's Tode nahm Shakespeare sie als sein Eigentum in Anspruch.

Daher könnte Greene von litterarischem Diebstahl selbst dann nicht sprechen, wenn das Stück wirklich von Marlowe und Greene herrührte. Für jeden Vorurteilslosen beweist aber jene Anspielung eher das Gegenteil von dem, was Miss Jane Lee und ihre Meinungsgenossen herauslesen wollen: dass Shakespeare in der Tat der Verfasser der *'True Tragedie'* ist. Denn wenn der citierte Vers von irgend einem anderen Dichter als Shakespeare herrührte, dann wäre ja die Anspielung unverständlich, oder sie müsste auf jenen anderen Dichter bezogen werden und verlöre vollständig ihre Pointe. Jener Vers ist aber durchaus im Stil Shakespeares, wie sich aus der Vergleichung mit Rom. III, 2, 73:

O serpent heart, hid with a flowering face

deutlich ergiebt.

Aus Greene spricht offenbar der Konkurrenzneid; er ärgert sich darüber, dass Shakespeare, der ungelehrte Dichter, das rhetorische Pathos, den höheren dramatischen Stil, welchen die akademischen Dichter als ihre Domäne ansahen, ihnen abgelernt und dass er ihnen ganze Phrasen entlehnt hatte.

6. Das Vorherrschen des Blankverses spricht gegen Shakespeare, welcher in seinen Jugenddichtungen den Reim bevorzugt hat. —

Dieses Argument ist von Goswin König in seinem Buch 'Der Vers in Shakespeare's Dramen' widerlegt worden.

7. Grammatische Konstruktionen und Phrasen weisen auf Greene und Marlowe hin. —

Was zur Erhärtung dieses Arguments vorgebracht wird, beruht meist auf ungenauen Angaben. So wird der mehrfache Gebrauch von *'for to'* mit dem Infin. (fünfmal in der Contention, viermal in der True Tragedie) als für Greene und Marlowe charakteristisch angegeben. Diese Konstruktion, obwohl zu Shakespeare's Zeit veraltend, und in der Folio-Ausgabe nur sehr vereinzelt sich findend, ist indessen in den Quarto-Ausgaben von Shakespeare's Dramen nicht so ganz selten, kommt z. B. in der Qu. B. des Hamlet noch zweimal vor (I, 2, 175

for to drink, III, 1, 175 for to preuent). Bei Greene ist diese Konstruktion viel häufiger, als in der Contention und Tr. Tr., so dass der Sprachgebrauch dieser beiden Stücke eher gegen Greene zeugt. — Das Wort *'countervail'* wird als ein für Greene besonders charakteristisches ausgegeben; aber es findet sich auch Rom. II, 6, 4. Der Ausdruck *'image of pride'* (Cont.) wird mit dem *'image of honour'* im Tamb. A. I, 2) verglichen, aber ebenso gut kann man *'image of hell'* in der Lucr. 764 heranziehen. Vereinzelte charakteristische Übereinstimmungen mit Greene's und Marlowe's Wortschatz (z. B. *eternize*) sind unleugbar, erklären sich aber sehr leicht durch Stileinwirkung.

8. Parallelstellen mit Marlowe's Dramen, und mit Greene übereinstimmende sprichwörtliche Ausdrücke und klassische Anspielungen. —

Die ersteren sind einfach durch litterarische Beeinflussung zu erklären, wobei indessen zu bemerken ist, dass merkwürdiger Weise nur Marlowe's Edward II wirklich charakteristische Ausdrucksparallelen liefert, ein Drama, welches gewiss nicht vor der Contention und der True Tragedie aufgeführt wurde. Es scheint also, als wenn hier eher Marlowe sich mit fremden Federn geschmückt hat.

Die Übereinstimmungen mit Greene sind zum Teil vielleicht ebenfalls auf Nachahmung zurückzuführen, zum grössten Teil aber so geringfügig, dass sie als zufällige angesehen werden können.

Kein einziges Argument der Miss Lee ist also stich haltig. —

Andere Forscher, z. B. R. Gr. White, Fleay, Boas halten die Cont. und Tr. Trag. wenigstens zum Teil für Shakespeare's Werk. Insbesondere sind die meisten wohl darin einig, dass die Scenen von Jack Cades Aufstand nur von Shakespeare herrühren können. So hat sich denn bei diesen Forschern als eine Art Kompromiss die Ansicht ausgebildet, diese beiden Stücke seien Kompagniearbeit von Marlowe, Greene, Shakespeare und vielleicht Peele, später seien sie aber von Shakespeare allein, oder von Shakespeare und Marlowe gemeinschaftlich umgearbeitet

worden, und so seien die Dramen entstanden, die wir als Henry VI, 2. 3. Part kennen.

Eine so komplizierte Hypothese ist ersonnen worden, um der einfachen und natürlichen Tatsache aus dem Wege zu gehen, dass der grosse Dichter in seinen Erstlingsarbeiten von dem Stil seiner Vorgänger beeinflusst war.

(Zu S. 69.) Ich hätte als *'Conceit'* noch die höhnenden Worte hervorheben sollen, die der grimme Gloucester nach der Ermordung des Königs Heinrich VI. spricht

H. VI. C, V, 6, 63:

> See how my sword weeps for the poor king's death!
> O, may such purple tears be always shed
> From those that wish the downfall of our house!

Ferner die Worte Warwicks in seiner letzten Rede:

H. VI. C, V, 2, 19:

> The wrinkles in my brows, now fill'd with blood,
> Were liken'd oft to kingly sepulchres;
> For who liv'd king but, I could dig his grave?

(Zu S. 84.) Da Shakespeare wahrscheinlich die Tragödie von Selimus gekannt hat, möge hier noch eine merkwürdige Parallele vermerkt werden:

Selimus (Greene, Works ed. Grosart XIV) L. 202:

> Wisedome commands to follow tide and winde,
> And *catch the front* of swift *occasion*
> Before she be too quickly ouergone.

Othello III, 1, 51:

> he — — needs no other suitor but his likings
> To *take* the safest *occasion* by the *front*
> To bring you in again.

(Zu S. 99.) An dieser Stelle hätte ich erwähnen können, dass in der Com. of Errors vereinzelt und offenbar in der Absicht komischen Effekts, eine Stilfigur angewandt wird, welche bei Kyd und Lodge beliebt ist. Der Clown Dromio aus Ephesus sagt zu seinem vermeintlichen Herrn (I, 2, 48):

The meat is cold because you come not home;
You come not home because you have no stomach;
You have no stomach having broke your fast.

Vgl. z. B. Lodge, Wounds of Civil War (Dodsley-Hazlitt VII, 168):

I wonder why my peasant stays so long,
And with my wonder hasteth on my woe,
And with my woe I am assailed with fear,
And with my fear await with faintful breath
The final period of my pains by death.

(Vgl. meine Schrift über Thomas Kyd S. 3.)

(Zu S. 165.) F. G. Fleay deutet neuerdings in seinem Biograph. Chron. of the English Drama die Worte *'the only begetter'* der Sonetten-Widmung wieder auf den *'Besorger'*, *'Beschaffer'* der Sonette und vermutet, dass William Hervey, der Stiefvater des Grafen Southampton, gemeint sei. —

Wie aus dem soeben erschienenen Buche von H. Conrad (H. Isaac), Shakspere's Selbstbekenntnisse, Stuttgart 1897 zu ersehen ist, hält dieser Gelehrte auch jetzt noch an der Hypothese fest, dass der Freund der Sonette Graf Robert Essex gewesen sei, obwohl er mit dieser Ansicht wohl ziemlich allein steht. Irgend welche neuen Argumente bringt Conrad indessen nicht bei, und er gesteht selbst zu, dass Beziehungen zwischen Essex und Shakespeare unerweislich sind.

Register

der erwähnten anderen Dichter und Schriftsteller, Dichtungen und Sagen.

Bandello S. 50, 224.
Brooke, The Tragicall Historye of Romeus and Julietta S. 208.

Chaucer, Knightes Tale S. 104.
Constable S. 133, 146, 152.
Constable, Diana S. 150, 153.

Daniel S. 152, 160.
Daniel, Complaint of Rosamond S. 161 ff.
Daniel, Delia S. 150, 160, 161, 166, 172 f.
Drayton, Idea S. 153.

Edwards, Damon and Pithias S. 105, 117.

Florio, Second Fruits S. 201.

Greene, Alphonsus S. 35, 73.
Greene, Friar Bacon S. 24 ff.
Greene, Groatsworth of Wit S. 3, 182.
Greene, King James IV S. 73, 185.
Greene, Menaphon S. 89.
Greene, Orlando Furioso S. 74, 217.
Greene, Orpharion S. 32.
Greene, Pandosto S. 32.
Greene, Penelopes Web S. 86.
Greene, Perimedes S. 26, 31.
Greene, Planetomachia S. 26.
Greene, Selimus s. Selimus.

King John S. 186 f.
Kyd S. 224.
Kyd, Cornelia S. 81.
Kyd, First Part of Jeronimo S. 11, 23, 220.
Kyd, Soliman and Perseda S. 72, 183, 220.
Kyd, Spanish Tragedy S. 10, 23, 41 ff., 60, 72, 184, 220.

Lodge, Glaucus and Silla S. 143 ff.
Lodge, Wounds of Civil War S. 224, 230.
Lyly, S. 140.
Lyly, Alexander and Campaspe S. 117.

Lyly, Endymion S. 117, 207.
Lyly, Euphues S. 56.
Lyly, Mydas S. 117.

Marlowe, S. 61, 76, 77.
Marlowe, Dido S. 84.
Marlowe, Edward II. S. 75, 80, 188.
Marlowe, Faustus S. 77.
Marlowe, Jew of Malta S. 9, 39, 75, 188.
Marlowe, Massacre of Paris S. 178f.
Marlowe, Tamerlan S. 8, 40, 75, 77, 188 f.
Misfortunes of Arthur S. 89, 185.

Nash, Jack Wilton S. 206.
Nash, Pierce Penniless S. 2.
Nash, Summer's Last Will and Testament S. 201.
Nash, Thomas S. 220 ff.

Octavian-Sage S. 105.
Ovid, Metamorphosen S. 56, 146.

Peele, Battle of Alcazar S. 46, 182, 186.
Peele, Descensus Astraeae S. 45.
Peele, Eduard I. S. 47, 74.
Peele, Old Wives Tale S. 46.
Pilgrimage to Parnassus S. 84 164.
Plautus, Amphitruo, Menaechmi S. 104 ff.
Plutarch S. 56.

Rabelais, Gargantua S. 104.
Richardus Tertius S. 187.
Robin-Hood-Balladen S. 24.

Selimus, S. 32, 38 ff., 84, 229.
Seneca, S. 56, 83.
Seneca, Thyestes S. 50.
Sidney, 142 f., 150, 152, 185, 201.
Sidney, Arcadia S. 80, 81, 89, 105, 172 f.
Sidney, Astrophel and Stella S. 150, 154, 185.
Soliman u. Perseda s. Kyd.
Spenser, Astrophel S. 140 f.
Spenser, Faery Queen S. 13, 133, 146, 206.

The True Tragedy of Richard III. S. 174, 186, 197.
Titus u. Vespasian S. 50, 224.

Victories, the famous — of Henry V. S. 1.

Watson S. 81.
Wieland-Sage S. 50.

Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdr.), Naumburg a. S.

Date Due

DEMCO-293